



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2006

Einleitung: Mittelalter im Film

Kiening, Christian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-92723>

Book Section

Originally published at:

Kiening, Christian (2006). Einleitung: Mittelalter im Film. In: Kiening, Christian; Adolf, Heinrich. Mittelalter im Film. Berlin: De Gruyter, 3-101.

Christian Kiening · Heinrich Adolf (Hg.)

Mittelalter im Film

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISSN 1612-443X

ISBN-13: 978-3-11-018315-3

ISBN-10: 3-11-018315-3

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Copyright 2006 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

I. Mittelalter im Film

von

CHRISTIAN KIENING

1. *Das Genre, das keines ist*

Kein anderes Medium bestimmt das allgemeine Bild des Mittelalters im 20. und 21. Jahrhundert mehr als der Film. Allein in Deutschland sahen fast sechs Millionen Kinobesucher die Filmversion von *Der Name der Rose*, fast fünf Millionen die neuerliche Adaptation des Robin-Hood-Stoffs (*Robin Hood: Prince of Thieves*). Zwei der letzten monumentalen Mittelalterstreifen, *King Arthur* und *Kingdom of Heaven*, erreichten in den ersten Monaten jeweils die Grenze der zwei Millionen. Dazukommen die Ausstrahlungen im Fernsehen sowie der Verkauf und Verleih von Videos und DVDs. Die Filme gehören damit nicht zur Spitze der Kassenschlager der letzten Jahrzehnte, doch zu einem guten Mittelfeld. Sie haben teil an einem allgemeinen Mittelalter-Boom, der sich in Ritterspielen, Kostümfesten und dokumentarischen Zeitreise-Soaps ebenso manifestiert wie in Gesellschaftsspielen und Videogames, Ausstellungen und Musikaufführungen. Das Mittelalter, das hier aufgerufen wird, ist häufig ein unscharfes, an der Grenze zur Fantasy. Es ist ein stereotypes, bestehend aus wenigen Elementen: Burgen, Ritter und edle Damen, Turniere, Rüstungen und Waffen. Und es ist ein sinnliches: farbenprächtig und aktionsgeladen, dynamisch und klangvoll. Dieses Mittelalter der Populärkultur steht seinerseits der Wissenschaft nicht völlig fern: Kaum zufällig erfolgt die analytische Auseinandersetzung mit den Filmen bevorzugt in jenen Ländern, in denen die meisten entstehen – USA, Großbritannien und Frankreich.¹

¹ Die umfassendste und gehaltvollste Aufarbeitung bietet das 1276 Seiten starke Buch von FRANÇOIS AMY DE LA BRETÈQUE: *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Paris 2004 (Nouvelle bibliothèque du moyen âge 70). Die umfangreichste Filmographie und Bibliographie findet sich bei KEVIN J. HARTY: *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films about Medieval Europe*. Jefferson, N. C., and London 1999. Weitere Übersichtswerke: FRANÇOIS DE LA BRIÈTÈQUE (Hg.): *Le Moyen Age au Cinéma*, in: *Les Cahiers de la Cinémathèque* 42/43 (1985), S. 3-182; VITO

Allerdings erschöpfen sich die Filme, die seit dem Beginn der Kinetographie mittelalterliche Stoffe, Themen und Aspekte aufnehmen, nicht in den genannten Stereotypen. Sie spannen ein weites Spektrum inhaltlicher und formaler Möglichkeiten auf, die ihrerseits alles andere als einheitliche Epoche einzufangen. Zugespitzt gesagt: So viele Mittelalterfilme, so viele Mittelalterbilder. Das macht es fraglich, ob von *dem* Mittelalterfilm als Genre überhaupt gesprochen werden kann. Filmgeschichtlich geläufig sind Bezeichnungen wie Abenteuerfilm, Ritterfilm oder Mantel- und Degen-Film, Kostümfilm, Monumentalfilm oder Historienfilm, »epic film« oder »period film«.² Sie beziehen sich mehr auf Momente der Handlung oder der Ausstattung als auf solche der zeitlichen Situierung. Das ist insofern berechtigt, als bestimmte Merkmale in ihrer filmischen Repräsentation nicht zwingend auf einen bestimmten Zeitraum festgelegt sind und Mittelalterfilme ihrerseits häufig Bestandteile verschiedener Jahrhunderte vereinen. Während Genres wie die Screwball-Comedy oder der Film noir zwar unscharfe Ränder und breit gestreute Wirkungen haben, aber sich immerhin durch klare Zentren bestimmen, sind die auf das Mittelalter bezogenen Filme schon quantitativ nicht zahlreich genug, um klare Normen setzen zu können. Am ehesten tun sie dies im Rahmen der Hollywood-Produktionen, die aber den Gesetzen einer Unterhaltungsindustrie folgen, welche sich mehr an Effekten als an Inhalten ausrichtet: Boormans *Excalibur* (1981) etwa steht im Umfeld jener Action-Fantasy-Blockbuster, die zum obligatorischen Jahresprogramm der Studios gehören (*Raiders of the Lost Ark*, 1981; *Conan the Barbarian*, 1982; *Conan the Destroyer*, 1984, *Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984).

ATTOLINI: Immagini del Medioevo nel cinema. Bari 1993; MARTHA DRIVER (Hg.): The Medieval Period in Film, in: Film & History 29/1-2 (1999), S. 5-70; 29/3-4 (1999), S. 5-65; Le Moyen Age vu par le cinéma européen. [Conques] 2001 (Les Cahiers de Conques 3); JOHN ABERTIE: A Knight at the Movies. Medieval History on Film. New York, London 2003.

- ² JAMES ROBERT PARISH and DON E. STANKE: The Swashbucklers. New Rochelle, N. Y. 1976; JEFFREY RICHARDS: Swordsmen of the Screen. From Douglas Fairbanks to Michael York. LONDON 1977; DEREK ELLEY: Epic Films. Myth and History. London 1984; GARY A. SMITH: Epic Films. Casts, Credits and Commentary on over 250 Historical Spectacle Movies. Jefferson, London 1991; BRIAN TAVES: The Romance of Adventure. The Genre of Historical Adventure Movies. Jackson 1993; LEGER GRINDON: Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film. Philadelphia 1994; GEORG SESSLER: Abenteuer. Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms. Marburg 1996; C. S. TASHIRO: Pretty Pictures. Production Design and the History Film. Austin 1998; MARCIA LANDY (Hg.): The Historical Film. History and Memory in Media. New Brunswick, New Jersey 2000; FRANK THOMPSON: The Alamo. The Illustrated Story of the Epic Film. New York 2004; BODO TRABER und HANS J. WULF (Hg.): Filmgenres. Abenteuerfilm. Stuttgart 2004 (Reclam UB 18404).

Noch uneinheitlicher wird das Bild, wenn man den Blick auf die europäischen und asiatischen Produktionen ausweitet. Lässt man die Namen einiger Regisseure Revue passieren, die sich mit dem Mittelalter beschäftigt haben: Méliès, Lang, Dreyer, Eisenstein, Carné, Rossellini, Kurosawa, Bergman, Bresson, Tarkowskij, Wajda, Fassbinder, Pasolini, Rohmer, Jarman, Rivette – so liest sich diese Reihe als Längsschnitt durch ein Jahrhundert der Geschichte des Autorenfilms. Entsprechend vielfältig sind die jeweiligen Werke und ihre Kontexte. Manche von ihnen gelten bis heute als Meisterwerke: *Die Nibelungen*, *La passion de Jeanne d'Arc*, *Rashomon*, *Det sjunde inseglet*, *Andrej Rubljow* oder *Lancelot du Lac* haben zwar nicht allesamt ein riesiges, aber ein weltweites Publikum gefunden. Sie zeigen, dass immer wieder Übergänge zwischen populärem Film und Kunstfilm stattfinden. Und sie werden zusammengehalten dadurch, dass für Regisseure ganz unterschiedlicher Provenienz das Mittelalter offensichtlich die Möglichkeit filmästhetischer Entfaltung bot: ein Hinweis darauf, dass die Wahl der Epoche aus nicht bloß geschmäckerlichen oder effekthascherischen Gründen erfolgt. Doch was ist es, was am Mittelalter anzieht? Gemeinsam ist dem populären Film wie dem Kunstfilm die Faszination, die den Historienfilm generell prägt: Vergangenes sinnlich gegenwärtig zu machen.³ Das, was Texte nur sagen und Bilder nur statisch zeigen können, wird filmisch in Bewegung versetzt und schließlich auch hörbar gemacht. Seit den dreißiger Jahren ermöglicht das Technicolorverfahren in Melodramen, Musicals und Kostümfilmern einen exzessiven Farbeinsatz, der die dreidimensionale Wirkung des Films unterstützt und sowohl Bedeutung stiftet wie Emotionalität fördert. Zwar gab es vor allem in der Anfangszeit des »Kinetographen« Stimmen, die aus medizinischer oder psychologischer Warte den sensationsweckenden Aspekt des filmischen Spektakels kritisierten: »Bei der Vorführung historischer und politischer Ereignisse wer-

³ Generell zum Verhältnis von Film und Geschichte: PIERRE SORLIN: *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford 1980; RAINER ROTHER (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin 1991; PEPPINO ORTOLEVA: *Cinema e storia. Scene dal passato*. Turin 1991; HANS-ARTHUR MARSISKE (Hg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg 1992; JEAN-LOUP BOURGET: *L'Histoire au cinéma. Le passé retrouvé*. Paris 1992; GIANFRANCO MIRO GORI (Hg.): *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*. Rom 1994; TED MICO, JOHN MILLER-MONZON, and DAVID RUBEL (Hg.): *Past Imperfect. History According to the Movies*. New York 1995; ROBERT A. ROSENSTONE: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, Mass. 1995; MARCIA LANDY: *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis 1996; TONY BARTA: *Screening the Past. Film and the Representation of History*. Westport, Conn. 1998; PHILIP ROSEN: *Change Mummified. Cinema, History, Theory*. Minneapolis, London 2001; PAM COOK: *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*. London 2005.

den grausige, die Nerven erschütternde Stoffe bevorzugt. So bekommt man die Schrecken der Bartholomäusnacht, die Folter der Inquisition, die Grausamkeiten der russischen Justiz, die fruchtbaren Zerstörungen des Erdbebens von Messina zu sehen.«⁴ Doch bei den Literaten und Künstlern überwog die Faszination an den Möglichkeiten, Fernes nahe zu bringen, Unbewegtes beweglich zu machen, abstrakte Phänomene in konkrete Erfahrung zu übertragen. Kurt Pinthus schrieb in seinem berühmten *Kinobuch*:

Der Schüler will die Prärien seiner Indianerbücher, seltsame Menschen bei seltsamen Verrichtungen, die üppigen, menschenfremden Ufer asiatischer Flüsse sehen. Der bescheidene Bureaubeamte, die im Haushalt eingespannte Frau sehnen sich nach schimmernden Festen der eleganten Gesellschaft, nach fernen, leuchtenden Küsten und Gebirgen, zu denen sie niemals reisen werden. Und die Wissenden und Reichen freuen sich, die Entwicklung der Seidenraupe kennen zu lernen oder einer wirklichen Schlacht beizuwohnen. Alle Herzen dröhnen, wenn die Armeen jener Soldaten mit verzweifelt gehärteten Gesichtern aufziehen, wenn die Granaten qualmschleudernd zerplatzen und der Kinoapparat unbarmherzig das Schlachtfeld durchschreitet, starre und verstümmelte Leichen sinnlos getöteter Krieger in sich fressend.⁵

Kaum zufällig aber wird die Sprache des frühen Kinoliebhabers dort am anschaulichsten, wo am stärksten das Gegenwärtige im Blick ist. Das Vergangene ist verbunden mit Kategorien des Wunsches und der Sehnsucht. Es bleibt in seiner Nicht-Gegenwärtigkeit bewusst. Seine Repräsentation bleibt umgeben vom Ruch offensichtlicher oder latenter Anachronismen, die, gerade wenn man den Film als Medium der Gegenwärtigkeit begreift, als Einschränkung erfahren werden können. Der gleiche Pinthus fragte sich noch 1922 anlässlich der Verfilmung von Beer-Hofmanns im späten Mittelalter situierten Trauerspiel *Der Graf von Charolais* durch Karl Grune: »Gibt es denn im Volk der Dichter und Denker niemanden, der eine historische Filmhandlung erfinden kann?« Als bemerkenswerte Episode hob er hervor: »als der ungefüge Reitersmann Rittner sich vergeblich bemühte, eine Ziege zu melken, war plötzlich allgemeine Anteilnahme der Zuschauer zu verspüren. Da fühlte wohl jeder, was die Amerikaner längst wissen, daß Derartiges filmgemäßer ist als antiquierte Handlungen, an denen sich das

⁴ Robert Gaupp: Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt (1912), wieder in: ALBERT KÜMMEL und PETRA LÖFFLER (Hg.): Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare. Frankfurt/M. 2002 (stw 1604), S. 100-113, hier 110.

⁵ Kurt Pinthus (Hg.): Das Kinobuch [zuerst 1913]. Mit einer Nachbemerkung von Walter Schobert. Zürich 1963, als Tb. Frankfurt/M. 1983 (Fischer 3688), S. 21f. Zur Faszination an der (schnellen) Bewegung JAN-CHRISTOPHER HORAK: Auto, Eisenbahn und Stadt – frühes Kino und Avantgarde, in: Kintop 12 (2003), S. 95-119.

Interesse von Generationen in Theater und Roman bis zur Gleichgültigkeit erschöpft hat.«⁶ Der Filmkritiker und Soziologe Siegfried Kracauer formulierte 1940 als Problematik des historischen Films,

daß er zwangsläufig in die Nähe des Theaters gerät oder wie lebendig gewordene Malerei wirkt. Wenn Edelleute Renaissancehallen durchschreiten, Königinnen ihre Günstlinge empfangen und kostümierte Volksgruppen sich an historischen Stätten aufrührerisch gebärden, so ist in der Tat die Erinnerung an Bühnendekorationen, Opernchöre und Gemäldegalerien nicht abzuweisen. Aber diese äußeren Analogien spielten eine verhältnismäßig geringe Rolle, wäre der historische Film nicht auch in tieferen Schichten zum Angleich ans Theater genötigt. Er muß sich mit Jahrhunderten auseinandersetzen, in denen der Film und die ihm zugeordnete Welt noch gar nicht existierten – mit Zeiträumen, die sich zum Unterschied von den unsrigen statisch verhalten, vieles als Schicksal ansehen, was sich uns längst als Menschenwerk enthüllt hat, und infolge ihrer Unkenntnis des Naturgeschehens und der Funktion der kleinen stofflichen Elemente außerstande sind, die dem Film eigentümliche Wendung vom Gesamtbild zum Detail und wieder zurück zur Totale zu vollziehen. Ein Geschöpf der Gegenwart, dringt der Film in die Vergangenheit ein; es bleibt ihm versagt, ihr Dasein, das vom Dasein auf gültige Weise auskonstruiert worden ist, mit seinen besonderen Mitteln vollkommen zu bewältigen.⁷

Kracauer ignoriert allerdings die schon in der Vormoderne anzutreffenden Versuche, die Wahrnehmung »kinästhetisch« zu dynamisieren.⁸ Zudem überspielt er die Tatsache, dass jede Anverwandlung der Vergangenheit sich auch in Differenz setzt zu dieser, und übergeht er die Bedürfnisse, die gerade die populäre Kulturindustrie nährt. In der Praxis sind es ja eben die Momente des Spektakelhaften der Inszenierung, der Verlebendigung von

⁶ Besprechung in: Tagebuch 3 (1922), S. 1329f.; Auszüge in: Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. München, Stuttgart 1976 (Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums. Katalog 27), S. 205f.

⁷ SIEGFRIED KRACAUER: Der historische Film, in: National-Zeitung Basel (9. 5. 1940); wieder in: ders.: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, hg. von KARSTEN WITTE. Frankfurt/M. 1974 (suhrkamp taschenbuch 126), S. 43-45, hier 43f.; s. auch ders.: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. New York 1960, S. 77-82, wo besonders die Endlichkeit des historisch abgeschlossenen Geschehens und die unvermeidliche Präsenz der Schauspieler als Einschränkungen des Genres erscheinen.

⁸ Vgl. HORST WENZEL, CHRISTINA LECHTERMANN: Repräsentation und Kinästhetik. Teilhabe am Text oder die Verlebendigung der Worte, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 10 (2001), S. 191-214; JÖRG JOCHEN BERNIS: Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Marburg 2000; HAIKO WANDHOFF: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin, New York 2003 (Trends in Medieval Philology 3).

statischen Bildern und des Eindringens in eine ferne, kulturell andersartige Zeit, die den Reiz ausmachen. Es entwickelt sich ein enormer technischer Einfallreichtum, eine Faszination am Monumentalen und Materiell-Sinnlichen, ein Bemühen um die Leuchtkraft der Farben, die Emotionalität der Musik, die Weite des Panoramas, die Größe der Bauten, die Masse der Statisten. Es entwickelt sich aber auch, unterstützt durch die Beiziehung von Mittelalterexperten, ein Bemühen um den Realismus des Settings, die Authentizität von Dekors und Gewändern, die choreographische Genauigkeit von Turnieren, Schlachten und Bürgerstürmungen.⁹ Und es entwickeln sich gegenläufige Versuche, die Epoche zu evozieren mit sparsamen und subtilen Mitteln, die dem Zuschauer Raum für Imagination lassen.

Drei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten filmischer Präsentation zeichnen sich hier ab: Vermittelt die eine eine Illusionserfahrung (Eintauchen in die Vergangenheit), so die andere eine Geschichtserfahrung (Rekonstruktion der Vergangenheit) und die dritte eine Differenz Erfahrung (Beobachtung der Vergangenheit). Sie entsprechen drei Einstellungen gegenüber der Geschichte, die man mit Nietzsche die *monumentalische*, die *antiquarische* (oder dokumentarisierende) und die *kritische* nennen kann.¹⁰ Sie finden wiederum in verschiedenen Zeitenräumen des Films ihre Manifestation. Der eine umschließt den Zuschauer im Sinne einer Temporärwelt eigenen Charakters. Der andere lässt ihn hin- und hergleiten zwischen Anteilnahme an der Handlung und Aufmerksamkeit fürs Detail. Der dritte zwingt ihn zur Beachtung der den Film konstituierenden medialen Gegebenheiten. In der Praxis kommt es häufig zu Übergängen und Mischungen zwischen den drei Einstellungen und damit auch zu einem Oszillieren zwischen Präsenzeffekten und Repräsentationsstrategien: Das Vergangene soll in der Gegenwart *da* sein, aber auch als vergegenwärtigtes *begriffen* werden. Der Film kann suggerieren, die Leinwand sei ein Fenster zur Welt und das Kino ein Ort der sinnlichen Erfahrung – er kann zugleich die Spezifik dieses Fensters und die Begrenztheit dieser Erfahrung nicht verdecken. So greifen denn auch die monumentalische und die antiquarische Position immer wieder ineinander, ein Charakteristikum vieler Hollywood-Monumentalfilme:

Während die monumentale Geschichte die Auswirkungen als solche betrachtet und von den Ursachen nur einfache Duelle übrig behält, in denen sich einzelne

⁹ Zum Verhältnis der Ausstattung zur dargestellten Epoche HELMUT NICKEL: *Arms and Armor in Arthurian Films*, in: HARTY, *Cinema Arthuriana* (Anm. 91), S. 235-251.

¹⁰ In einer berühmten Passage des zweiten Stücks der *Unzeitgemässen Betrachtungen*: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie*, § 2 und 3.

gegenüberstehen, so muß sich die antiquarische Geschichte gerade ihrer annehmen und die der Epoche gemäßen Formen wieder aufleben lassen: Kriege und Auseinandersetzungen, Gladiatorenkämpfe und Wagenrennen, Pferdeturniere und so weiter. Doch der Antiquar begnügt sich nicht mit dem Duell im strengen Sinne, er bezieht die äußere Situation mit ein und konzentriert sich auf die Mittel, die bei der Handlung eine Rolle spielen, und ihre gewohnte Verwendung: Wandverkleidung, Kleidung, Aufmachung, Maschinen, Waffen und Werkzeuge, Schmuck, persönliche Gegenstände. [...] Der Antiquar verstärkt noch das Monumentale.¹¹

Das Zusammenwirken funktioniert deshalb so gut, »weil das ethische Bild, das als Maß und Struktur zugrunde liegt, in beiden Fällen das gleiche ist.«¹² Es verleiht dem Authentizitätsanspruch des historischen Films eine Basis, die auch bei der kritisch-distanzierten Einstellung nicht einfach preisgegeben, wohl aber auf ihre Bedingungen befragt wird. Diese Einstellung treibt hervor, was auch dem monumentalen Film inhärent ist: dass seine Authentizität eine immer schon eingeklammerte ist, die anders als bei zeitgenössischen Sujets keine Unmittelbarkeit des eingefangenen Augenblicks suggerieren kann – es sei denn die Unmittelbarkeit des sich vor der Kamera ereignenden Spiels. Das Faktische gleitet immer schon ins Rhetorische und Semiotische hinüber. Das »nackte Bild«, in der Terminologie RANCIÈRES Verkörperung der Spur des historischen Moments, ist höchstens dasjenige, in dem sich die Gegenwärtigkeit der Inszenierung als solche bemerkbar macht, und insofern unwiderruflich getrennt von dem vorvergangenen Moment, auf den es sich bezieht. Im Vordergrund stehen dagegen das »ostensive« und das »metamorphische« Bild: das eine Ausdruck einer Präsenz, die sich selbst im Akt des Etwas-präsent-Machens ausstellt, das andere Ausdruck oszillierender Effekte zwischen dem, was das filmische Bild im emphatischen Sinn sein will: gegenwärtig, sinnlich, beweglich, und dem, was es zu sein nicht verleugnen kann: eingebunden in das System der Bilder, Repräsentationen, Zeichen.¹³

Der Authentizitätsanspruch des Mittelalterfilms ist somit nicht zu lösen von dem prinzipiellen Doppelcharakter des Films als eines durch Bewegung und Zeit konstituierten Mediums. Der Film ist Bewegung und repräsentiert Bewegung. Er ist strukturierte Dauer und zugleich konstruierte Zeit. Er ist ein Zeitdokument im mehrfachen Sinne, und in dem Maße, in dem man ihn als bestmögliche Repräsentation einer Zeit versteht, liegt es nahe, ihn auch als ein Geschichtsmonument zu sehen, das Vergangenheit besser repräsentiert als andere Medien. Fritz Lang hielt 1924 fest:

¹¹ GILLES DELEUZE: Das Bewegungsbild. Kino 1 (frz. 1983). Frankfurt/M. 1990, S. 205.

¹² Ebd.

¹³ JACQUES RANCIÈRE: Le destin des images. Paris 2003, S. 31-39.

»Eine spätere Zeit wird es leichter haben, unser chaotisches Zeitalter, wenn es längst zu einer Formel erstarrt sein wird, studienhalber neu vor sich aufleben zu lassen. Sie öffnet eine Büchse mit kondensiertem Leben, indem sie einen Film vor sich abrollen läßt. Da ist ein Stück Geschichte von ehemals.«¹⁴ Geschichte selbst ist, da sowohl Ereignis wie Erzählung, immer schon vergegenwärtigte Vergangenheit, und dieser Vergegenwärtigung sind im Zeitalter der bewegten Bilder neue Möglichkeiten eröffnet. Raymond Bernard stellt seinem Film *Le miracle des loups* (1924) einen Satz Michelets voran: »L'histoire c'est la resurrection« und suggeriert damit, der Film sei Erfüllung einer beinahe heilsgeschichtliche Züge annehmenden Geschichtsmächtigkeit. Im Film findet die Aufbewahrung vergangenen Lebens nicht einfach nur statt. Sie wird gezielt betrieben, indem das Frühere im Modus des Gegenwärtigen neu erscheint. Langs Äußerung über die »Büchse mit kondensiertem Leben« steht im Kontext des Erscheinens des Nibelungenfilms (1924), dessen Ziel es war, den alten Stoff dem deutschen Volk im neuen Medium neu zuzueignen.¹⁵

2. Geschichten und Vorgeschichten

Das gibt eine erste Andeutung, dass trotz fehlender Genrehaftigkeit viele Mittelalterfilme doch nicht einfach im Historienfilm aufgehen, dass vielmehr ihre Anverwandlung mittelalterlicher Gegebenheiten charakteristische Eigenheiten besitzt. Dazu gehört ein Verständnis der Epoche als einer Übergangszeit. Worsleys Version von Victor Hugos berühmtem Roman, *The Hunchback of Notre Dame* (USA 1923), markiert in einem der ersten Zwischentitel den Schwellencharakter der – aus amerikanischer Sicht – prähistorischen Konstellation: »Ten years before Columbus discovered America ...«. In der Version des Immigranten Wilhelm Dieterle (USA 1939), der selbst den Übergang von der Alten zur Neuen Welt vollzog, heißt es im Vorspann: »Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts endete auch das finstere Mittelalter. Große Veränderungen bereiteten sich in Europa vor. Frankreich, von einem hundertjährigen Krieg zerrissen, fand endlich Frieden. Das Volk unter Ludwig XI. schöpfte neue Hoffnung. Doch Aberglaube und Vorurteile standen dem vorandrängenden Menscheng Geist immer noch im Weg.«

¹⁴ Fritz Lang: *Kitsch – Sensation – Kultur und Film* (1924); zitiert nach Fritz Lang: *Die Nibelungen. Eine Publikation des Kulturreferates der Landeshauptstadt München* 1986, S. 13-16, hier 13.

¹⁵ Vgl. Kapitel V (CHRISTIAN KIENING / CORNELIA HERBERICHS).

Die erste Einstellung zeigt die Kathedrale Notre Dame, gerahmt durch ein Fenster, das sich als zu einer Druckerei gehörig erweist. Der König, im einen Augenblick noch betend, lässt sich im nächsten die Segnungen der Drucktechnik erklären, die im Laufe der Handlung eine entscheidende Rolle spielen werden. Der Film im Ganzen entfaltet, was der Anfang schon als These enthält: den historischen Moment, in dem das Monument in Stein als »the handwriting of the past« zum antiquarischen Sinnbild einer vergangenen Zeit wird.¹⁶



Wilhelm Dieterle, The Hunchback of Notre Dame (1939)

Der Blick auf die Übergangszeit sucht dasjenige, das im Verhältnis zur Gegenwart sowohl Fremdes wie Vertrautes, Diskontinuierliches wie Kontinuierliches, Gegengeschichten wie Vorgeschichten bietet.¹⁷ Mit der Antike verbindet sich die Vorstellung eines Weltreichs, dessen Größe vorgeführt, dessen Untergang plausibilisiert, dessen Dekadenz und dessen Körperkult zelebriert werden können.¹⁸ Das Mittelalter hingegen evoziert die Idee einer Kindheitsphase der gegenwärtigen Zivilisation: Rau und agonalistisch, patriarchalisch und abergläubisch, verkörpert es Züge, die auch aus der Gegenwart nicht völlig getilgt sind; die Rede vom »neuen

¹⁶ HERVÉ DUMONT: William Dieterle. Un humaniste au pays du cinéma. Paris 2002, S. 128-139.

¹⁷ Zur Rolle von Alterität in der mediävistischen Literaturwissenschaft CHRISTIAN KIENING: Alterität und Methode. Begründungsmöglichkeiten fachlicher Identität, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes H. 1 (2005), S. 150-166.

¹⁸ Zum Antikenfilm MARTIN M. WINKLER (Hg.): Classics and Cinema. Lewisburg, London 1991; ders. (Hg.): Classical Myth and Culture in the Cinema. Oxford, New York 2001; FRÉDÉRIC MARTIN (Hg.): L'Antiquité au cinéma. Paris 2002; ULRICH EIGLER (Hg.): Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film. Stuttgart 2002 (M&P-Reihe für Wissenschaft und Forschung. Beiheft 17); SIMONA SLANICKA, MISCHA MEIER (Hg.): Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Köln, Weimar, Wien 2006 (Beiträge zur Geschichtskultur 29).

Mittelalter« macht es sichtbar.¹⁹ Am Mittelalter versuchen die Filme deshalb vor Augen zu stellen, was weder an einer zu fernen noch an einer zu nahen Vergangenheit in gleicher Deutlichkeit beobachtet werden kann: einerseits Strukturen und Konstellationen einer nicht ungebrochenen, aber doch unverkennbaren »longue durée« von Phänomenen wie Gewalt und Herrschaft, Liebe und Affekt, Privatheit und Öffentlichkeit, Christentum und Heidentum, Dinglichkeit und Materialität; andererseits Situationen des Umbruchs, in denen sich die Bedingungen der Neuzeit abzeichnen – Staatlichkeit, Meinungsfreiheit und Selbstbestimmung, Sozialdisziplinierung, Rationalisierung und Säkularisierung. Das Mittelalterbild, das hier entworfen wird, prägt in einem solchen Maße das allgemeine Bewusstsein, dass zeitgenössische Informationsmedien sich profilieren können, indem sie behaupten, das »wahre« Gesicht der Epoche ans Licht zu bringen: ein dunkles, kollektives, verklemmtes, abergläubisches, schmutziges, wenig erhabenes.²⁰ Dieses Mittelalter wird als Gegenbild zu Aufklärung und Moderne begriffen – eine muntere Erneuerung alter teleologischer Geschichtsentwürfe, die kaschieren, in welchem Maße sie selbst an den durch Hollywood genährten Imaginationen hängen.

Tatsächlich finden sich ja die erwähnten Phänomene und Situationen in den europäischen und den amerikanischen Filmen nicht in gleicher Weise. So wie generell der Umgang mit dem Mittelalter dort einen anderen Status hat, wo man dessen Überresten noch allenthalben begegnet, als dort, wo man diese Überreste nur dekontextualisiert kennt (Beispiel: *The Cloisters* bei New York), so spielt auch für die Filme die Art des historischen Bezuges eine wichtige Rolle. Den europäischen Filmen ist das Mittelalter Geschichte, den amerikanischen Früh- oder gar Vorgeschichte. Den einen ist es Teil des Eigenhorizonts, den andern Paradigma eines fernen Horizonts, in den man sich mit Hilfe der populären Medien des Imaginären versetzt. Daraus ergeben sich Unterschiede in der Wahl und Behandlung der Stoffe. Die europäischen Filme beziehen sich häufig auf nationale, regionale oder lokale Traditionen, auf spezifische Heroen, Heilige und historische Ereignisse, festgehalten schon in mittelalterlicher Überlieferung: Jeanne d'Arc in Frankreich, Franziskus von Assisi in Italien, Siegfried und die Nibelungen in Deutschland. Sie sind damit auch von nationalen Unterschieden gezeichnet, die aus dem jeweiligen Stellenwert

¹⁹ UMBERTO ECO: Auf dem Wege zu einem neuen Mittelalter, in: ders.: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen. München 1985, S. 7-33.

²⁰ MATTHIAS SCHULZ: Mythos Mittelalter, Titelgeschichte in: Der Spiegel Nr. 44 (31. 10. 2005), S. 168-182 (z. B. 169f.: »Auf schnaubenden Schlachtrossen reiten Filmhelden wie Artus und Lancelot dahin. Dass die echte Ritterschaft sich mit Sackhüpfen ertüchtigte und auf Pferden saß, die nicht größer als Ponys waren, will keiner wissen.«).

der Epoche im kulturellen Identitätsgefüge herrühren: In Frankreich hat das Mittelalter populäre Züge – als Zeit der bewunderten romanischen und gotischen Monumente, der scholastischen Denkgebäude und der volkstümlich-gegenkulturellen Elemente des Karnevalischen und Hybriden. In Italien wird, gegen die humanistische Geschichtsschreibung, die Kontinuität zwischen Mittelalter und Moderne in den Vordergrund gestellt – sichtbar am ungebrochenen Rückbezug auf die Gründerväter der Armutsbewegung (Franziskus), der modernen Kunst (Giotto) und der volkssprachlichen Literatur (Dante, Boccaccio). In Deutschland eignet, gefördert durch die Reformation, dem Mittelalter eine größere Abgeschlossenheit – Anknüpfungsversuche, z. B. an die christlich-katholische Dimension, sind durchzogen von der Vorstellung eines »idealen Fluchtraum[s] für das nachchristliche Massenzeitalter der technischen Zivilisation«.²¹

Diese Unterschiede werden auch in den Filmen wirksam. Sie sind indes im Ganzen geringer als die Basisdifferenz zu den amerikanischen Filmen. Während die europäischen das religiös-spirituelle Moment immer wieder betonen, steht in den amerikanischen das laikal-feudale im Vordergrund. Während jene aus größerer kultureller Nähe heraus kritische Entwürfe erproben, überwiegt in diesen der konstruierende oder verallgemeinernde Gestus. Viele der Hollywoodfilme bewegen sich auf der Ebene der großen Politik und transportieren elementare Themen, die für das kulturelle Selbstverständnis der Gegenwartsgesellschaft wichtig sind: die Durchsetzung demokratischer Prinzipien, die Begründung von Rechtsnormen, die Legitimierung von Herrschaft. Immer wieder begegnen Geschichten der Nationbildung, ermöglicht durch die Opferbereitschaft Einzelner und die Überwindung tribaler Gegensätze: Angelsachsen und Normannen in *Ivanhoe* (1952), Kastilier und andere Iberer in *El Cid* (1961), Schotten und Iren in *Braveheart* (1995), Sarmatier und Pikten in *King Arthur* (2004). Vom europäischen Mittelalter durch historische Brüche und räumliche Entfernung getrennt, machen die von Hollywood geprägten Filme dieses zu einem mal mehr exemplarischen, mal mehr mythischen Terrain – auf dem die Trennung von Geschichte und Fiktion ihrerseits zu den Mythen gehört, mit denen sich das Kino selbst begründet: »And thus the Cid rode out of the

²¹ PETER VON MOOS: Gefahren des Mittelalterbegriffs. Diagnostische und präventive Aspekte, in: JOACHIM HEINZLE (Hg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt/M., Leipzig 1994, S. 33-63, hier 40. Vgl. auch HANS RUDOLF GUGGISBERG: Das europäische Mittelalter im amerikanischen Geschichtsdenken des 19. und frühen 20. Jhs. Basel 1964; JÜRGEN VOSS: Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffs und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jhs. München 1972; GERD ALTHOFF (Hg.): Die Deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter. Darmstadt 1992.

gates of history into legend«, heißt es in dem selbst ganz auf den Agglomerationen der Sagenbildung beruhenden *Cid* am Ende, als der auf dem Pferd festgeschnallte tote Körper des Heros in die letzte Schlacht hinausreitet.

Die Ritter des europäischen Mittelalters berühren sich mit den Siedlern und Kavalleristen des amerikanischen Westens darin, dass die einen wie die andern sich gegen wilde, eigennützige oder gewinnsüchtige Gegenmächte behaupten und dabei Durchsetzungsfähigkeit, Loyalität und Gerechtigkeitssinn als überlegene Werte ans Licht bringen. Jeweils vollziehen sich in der (seit den fünfziger Jahren durch CinemaScope unterstrichenen Weite) des Landes emotionale Dramen, die bestätigen, worauf die Gesellschaft in ihrem Kern beruht.²² Es sind »Filme über die Grenze (Amerikas), über die Konfrontation (mit dem Sein, dem Anderen, dem Neuen) in ihrer mythischen Dimension, Filme schließlich über das Individuum in seiner mythischen Dimension.«²³

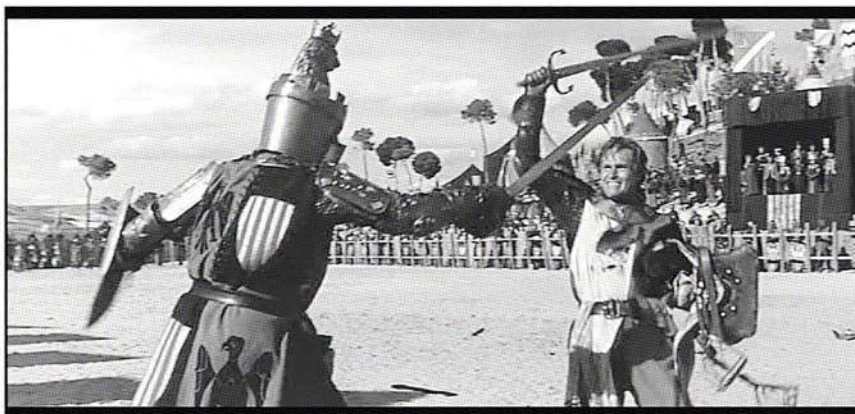
Die Western repräsentieren das amerikanische Mittelalter, situiert zwischen den Phasen von Eroberung und Staatsgründung auf der einen, Industrialisierung und Individualisierung auf der andern Seite. Diese Konstellation lässt sich ihrerseits auf zeitlich oder räumlich differente Gebiete ausdehnen: die Zukunft im Science-Fiction-Film, die Vergangenheit im Mittelalterfilm. Die technologischen Imaginationen, die der eine zu realisieren vermag, vermag der andere zu historisieren: Die Vorliebe für Kämpfe, Schlachten und Belagerungen in den Mittelalterfilmen transportiert deshalb mit der Frage nach den unterschiedlichen technischen Mitteln und den entscheidenden technisch-militärischen Innovationen immer auch die Frage nach den Kulturtechniken von Macht und Herrschaft.

²² Vgl. HANNES BÖHRINGER: Auf dem Rücken Amerikas. Eine Mythologie der neuen Welt im Western und Gangsterfilm. Berlin 1998 (Internationaler Merve-Diskurs 209); BERND KIEFER und NORBERT GROB (Hg.): Filmgenres. Western. Stuttgart 2003 (Reclam UB 18402); TRABER/WULFF (Anm. 2), S. 47. Parallel zur Übernahme der amerikanischen Muster im europäischen Italo-Western der sechziger Jahre vollziehen sich auch Übertragungen auf Mittelalterfilme; beispielsweise folgt *I Mongoli* (1960) des Westernregisseurs de Toth bis in Details hinein den Westerncodes (Hauptdarsteller Jack Palance als kriegslüsterner Ogotai hatte z. B. 1953 in Warrens *Arrowhead* den ähnlich böartigen Apachenhäuptling Toriano gespielt); ein anderes Beispiel ist das *Nibelungen*-Remake des Karl-May-Regisseurs Harald Reinl (1966).

²³ JOSEF FRÜCHTL: Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. Frankfurt/M. 2004 (stw 1693), S. 40 (anhand des Western); vgl. auch RICHARD SLOTKIN: Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America. New York 1992; MARTHA W. DRIVER, SIDNEY RAY (Hg.): The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy. Jefferson, N. C., 2004.

I. Mittelalter im Film

15



Anthony Mann, El Cid (1961)

Zu den Innovationen gehören Belagerungstürme in *The Crusades* und *An-Nasr Salah ad-Din*, Langspeere in *Braveheart*, Präzisionsbogen und Feuerpfeile in *King Arthur*, Armbrüste in *First Knight*, Schwarzpulver in *Robin Hood: Prince of Thieves*, griechisches Feuer in *The Crusaders*, Büchsen in *Shichinin no samurai* und *Quentin Durward*. Doch setzen sie sich nicht immer durch. Gerade dort, wo die epische Heroisierung dominiert, behaupten sich traditionelle Kampftechniken, die es erlauben, die Integrität der Protagonisten ans Licht zu bringen. Immer wieder stehen hier denn auch Kämpfe mit ungleichen Waffen im Zentrum (Axt gegen Morgenstern in *Ivanhoe*, Peitsche gegen Lanze mit Feuerspitze in *Quentin Durward*, Sattel gegen Schwert in *El Cid*) – sie lassen in der technischen Unterlegenheit die moralische Überlegenheit hervortreten, die schließlich auch in eine faktische Überlegenheit mündet.

Viele der amerikanischen und der daran anschließenden europäischen kommerziellen Produktionen wählen das, was DELEUZE als »große Form« des Bewegungsbildes beschreibt: eine innerfilmische Verschiebung, die ausgehend von einer allgemeinen (sozialen oder politischen) Definition der Situation über eine sich entwickelnde Aktion hin zu einer Veränderung der Situation führt. Die europäischen Autorenfilme bevorzugen demgegenüber die »kleine Form«, bei der die allgemeine Situation sich aus einer Aktion ergibt und wieder in eine Aktion einmündet.²⁴ Sie steht dem nahe, was oben als kritische Einstellung bezeichnet wurde, und sie ermöglicht, am mittelalterlichen Gegenstand eine eigene filmische Ästhetik zu entfalten. Diese Ästhetik macht sichtbar, was im Monumentalfilm per definitionem kaschiert wird: die Tatsache, dass die Bilder in dem Maße, in dem sie Teil einer Geschichte sind, auch an Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit verlieren. Der Monumentalfilm ist in diesem Sinne immer »phrase-image«, nämlich Vereinigung des textuellen Prinzips (Verkettung von Ereignissen) mit dem visuellen (Vergegenwärtigung von Momenten).²⁵ Der Autorenfilm hingegen folgt häufig einer doppelten Bewegung: Die eine, auf der Ebene der »histoire«, stellt die Brüchigkeit des historisch-narrativen Syntagmas heraus, die andere, auf der Ebene des »discours«, gibt der Flächigkeit des filmisch-visuellen Paradigmas Gewicht.

Allerdings ist die Unterscheidung zwischen den beiden Formen, ebenso wie die zwischen den drei Einstellungen, zu grob, um ein Raster für die Ordnung der Filme zu liefern. Sie kann nur dafür sensibilisieren, dass mit den Filmen grundlegende Formen der Narration, des Geschichtsbewusstseins und der (nationalen) Identitätsstiftung zur Diskussion stehen. Und sie kann darauf aufmerksam machen, dass die Filme auf je eigene

²⁴ DELEUZE (Anm. 11), Kap. 9-11.

²⁵ RANCIÈRE (Anm. 13), S. 56.

Weise ihr Mittelalter konstruieren – auch dort, wo sie es getreu abzubilden vorgeben. Schon allein mit der Betonung der Übergangshaftigkeit des Mittelalters folgen sie einer selbst traditionsreichen Einschätzung und nähren sie die Tautologie: dass das Mittelalter eben tatsächlich ein mittleres Zeitalter sei. Nach der Eigenheit der Filme zu fragen heißt deshalb, sie nicht einfach auf ihre Genauigkeit zu prüfen und mit dem zu vergleichen, was historische Forschung über mittelalterliche Gegebenheiten (Gebäude, Möbel, Kleider, Waffen, Gegenstände, Gebräuche, Riten etc.) herausgefunden hat – ein bei Mediävisten beliebtes Spiel. Es heißt, die Art und Weise der jeweiligen Konstruktionen zu analysieren. Es heißt, diese als Schnittpunkt zu begreifen zwischen den verschiedensten Formen populärer Mittelalterimaginationen auf der einen und den verschiedensten Formen filmischer Vergangenheitsinszenierung auf der anderen Seite. Und es heißt, die jeweiligen nationalen Kinotraditionen zu berücksichtigen, die je eigene Bezugspunkte bevorzugen.

3. Kinotraditionen und -konventionen

Filme mit mittelalterlichen Sujets sind seit den Anfängen des Kinos präsent. Einige Sekunden der Exekution der Jeanne d'Arc wurden schon 1895 von William Heise für Edison (USA), entkontextualisiert, in einen Film integriert, der spektakuläre öffentliche Hinrichtungen zeigt. Eine von den Fresken im Pariser Panthéon inspirierte Aufnahme der gleichen Szene ließen die Brüder Lumière drei Jahre später anfertigen. Zum eigentlich ästhetischen Gegenstand wurde das Mittelalter dann in Frankreich für Georges Méliès.²⁶ Herkommend vom Theater und von der Illusionskunst, kombinierte er in seinem Filmatelier technische Innovationsgabe mit szenischer Phantasie. Es durchdringen sich Verwandlung und Vervielfachung, Vergrößerung und Verkleinerung, Geschwindigkeit und Tricks, gipfelnd in der von Verne und Wells inspirierten *Voyage dans la lune* (1902), die Méliès internationalen Ruhm erwarb. Das futuristische Element steht nicht im Gegensatz zum historistischen, hat dieses doch ebenfalls phantasmatische Züge. Das Mittelalterliche schlägt sich in den Filmen zwischen 1899 und 1907 nieder in dekorativen Hintergründen, geziert mit gotischen Ornamenten, Trompe l'œil und Architekturelementen, sowie in bunt vermischten Objekten, Instrumenten und Waffen verschiedener Zeiten, die den exotischen Charakter des filmischen Raums unterstreichen. Die Titel sprechen für sich: *Le Chevalier Mystère*, *Les Trésors de Satan*, *Le Royaume des fées*, *Le Sorcier*. Entworfen werden Phantasiewelten von vager historischer Refe-

²⁶ AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 154-169.

renz, die das Mittelalter der Belle Epoque anverwandeln: verspielt, typisiert, laikal, aufgeklärt, freizügig, beherrscht vom Wunderbaren, Magischen und Hyperbolischen. Auch die Figuren sind solche einer fröhlichen Märchenwelt, beherrscht von lustigen Gesellen, witzigen Teufeln, netten Feen und harmlosen Hexen. Die durchaus ernst gemeinte Darstellung des Lebens der Jeanne d'Arc in zwölf Tableaus ist davon nicht ausgenommen.

Die Tendenz setzte sich zunächst fort in den seit 1907 entstandenen Filmen der Firmen Gaumont und Pathé. Zusammen sind für sie 120 Szenarios mit mittelalterlichen Themen bezeugt, von denen fast die Hälfte auch realisiert wurde. Doch machte das Wunderbare nun stärker dem Historischen Platz. Die Anknüpfungspunkte kamen aus der französischen Geschichte (Kreuzzüge, Jeanne d'Arc, Louis XI, Villon) und aus der literarischen Tradition: *Roland à Roncevaux* (1909/10), *La Légende de Robert de Diabie* (1910), *Tristan et Yseut* (1911), *In the Days of Chivalry* (1911). Die Ansätze fanden nach der kriegsbedingten Unterbrechung Fortsetzung in den frühen zwanziger Jahren, nun allerdings unter den Bedingungen eines sich vom Theater und Jahrmarkt sowie von den kurzen Ein- und Zweiaktern entfernenden Mediums. Nicht mehr statische, distante Bilder mit künstlichen Dekors herrschen vor. Vermehrt eingesetzt werden Nahaufnahme, bewegliche Kamera und dynamischer Schnitt, einbezogen vorhandene Exterieurs. Maurice Mariaud verfilmte 1920 in sechs »chants« die Geschichte von Tristan und Isolde nach Bérout und Thomas. Jacques de Baroncelli stellte 1923 in einer französisch-belgischen Koproduktion die Legende der Heiligen Béatrix nach einem Mirakel des 13. Jahrhunderts schon auf Spielfilmlänge dar. Die auch als Theoretikerin bekannte Germaine Dulac entwarf ein Bild dörflichen Aberglaubens (*Le diable dans la ville*, 1925), E. B. Donatien ein die Klassengegensätze überbrückendes sentimentales Liebesdrama (*Florine la fleur de Valois*, 1926).

Im Jahr 1924 kam es zur Gründung der Société des Films Historiques, die das ehrgeizige Projekt entwickelte, die national relevanten Stoffe, darunter die literarischen Klassiker, zu verfilmen – mit Blick auf ein internationales Publikum und in Konkurrenz zur zunehmend dominanten amerikanischen Filmindustrie. Beträchtlicher finanzieller und technischer Aufwand sollte der Genauigkeit der historischen Fakten und materiellen Details zugute kommen. Den Startschuss gab *Le miracle des loups* (1924) von Raymond Bernard. Er hatte sich mit Verfilmungen von Theaterstücken seines berühmten Vaters Tristan Bernard einen Namen gemacht und galt als Spezialist für französische Geschichte. Im Gefolge des gerade erschienenen Romans von Henri Dupuy-Mazuel griff er eine für diese Geschichte entscheidende Phase heraus: den Konflikt zwischen Frankreich und Burgund, zugespitzt auf die Jahre zwischen 1461 und 1468 und emotionalisiert durch eine sich mit der Staatsaktion verflechtende Liebesgeschichte. Ber-

nard entfaltet die schon in einem kurzen Film bei Pathé (*Jeanne Hachette*, 1910) angedeutete Konstellation zu einer »fiction romanesque«, die sich indes gemäß Eingangsankündigung in einem »decor authentique« abspielt und den Zuschauern nahe bringt, wie gerade dank bürgerlicher Figuren Einheit und Zukunft des französischen Königreichs gesichert werden. Die Anklänge an den Jeanne-d’Arc-Stoff (Jeanne war 1920 heiliggesprochen worden) sind unübersehbar: Jeweils ist es ein benachbarter Feind, der Frankreich gefährdet – hier Burgund, dort England; jeweils kommt der zentrale Part einer jungen Frau namens Jeanne zu; jeweils spielt ein Mirakel eine wichtige Rolle. Der Film verbindet auf diese Weise große und kleine Geschichte und schließt an den Symbolkern der französischen Nation an. Im Jahr 1928 werden explizite Jeanne-d’Arc-Verfilmungen folgen: karg und konzentriert durch den Dänen Carl Theodor Dreyer, in üppiger Ausstattung und vor dem Hintergrund historischer Orte durch den als Illustrator bekannten Marco de Gastyne.

Einen guten Absatzmarkt fanden die frühen französischen Filme in Italien, das zwischen 1905 und 1914 selbst eine florierende und international führende Produktion entwickelte. Neben dokumentarischen, psychologischen und komödienhaften Filmen waren es vor allem die Historienstreifen, die ein großes Publikum gewannen.²⁷ Im Zentrum stand die antike und besonders die römische Geschichte. Sie hatte im kulturellen Selbstverständnis nie an Bedeutung verloren, erhielt nun aber im Kontext des italienischen Imperialismus und der filmökonomischen Expansion neue Aktualität. Die »Heldentaten« des tripolitanischen Feldzugs 1911/12 wurden von D’Annunzio besungen, der wiederum mit seiner pathetischen Rhetorik von Heimat, Liebe und Tod auch den Film beeinflusste. Produktionen wie *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908), *Quo vadis?* (1913) und *Cabiria* (1914) wurden Welterfolge. Die Heroisierung und Monumentalisierung der Vergangenheit ließ auch die mittelalterlichen Sujets nicht aus: *Il Conte Ugolino* (1909), *I Nibelunghi*, *Cola di Rienzo*, *Il Cid* (alle 1910), *L’inferno* (nach Dante, 1911), *Sigfrido* (nach Wagner, 1912) sind nur einige Beispiele. Die Jeanne-d’Arc-Verfilmung von 1913 (*Giovanna d’Arco*, von Nino Oxilia) gehörte mit ihren zwei Monaten Drehzeit, 1000 Mitwirkenden und 300 Pferden zu einer der größten Produktionen der Zeit.²⁸ Zu den profiliertesten Autoren und Regisseuren zählte der aus Rom stammende Ugo Falena, der sich auf Literaturverfilmungen spezialisierte (*Othello*, *Romeo und Julia*, *Anna Karenina*). An mittelalterlichen Stoffen behandelte er die berühmte von Dante und Boccaccio erzählte Liebesgeschichte von *Francesca da Rimini* (1910), außerdem *Tristano e Isotta* und *Guglielmo Tell* (beide 1911). Seine

²⁷ Vgl. etwa MARCIA LANDY: *Italian Film*. Cambridge 2000, Kap. 1.

²⁸ AMY DE LA BRÉTÈQUE (Anm. 1), S. 1124f., Nr. 72.

Franziskusgeschichte (*Fratre Sole*, 1918) evoziert auf Spielfilmlänge das Leben des populären Heiligen anhand vierer emblematischer Momente, die der Musik von Luigi Mancinelli korrespondieren und in Kombination von Außenräumen, gemalten Bildern und einfallsreichen Kostümen gestaltet sind.²⁹ Weiterentwicklungen folgten in den frühen zwanziger Jahren in größerem nationalgeschichtlichem Rahmen, versiegten dann aber.³⁰ So wie generell der italienische Film nicht mehr die Produktivität der Vorkriegsjahre erreichte, fand auch der Mittelalterfilm, von einigen Legendenbearbeitungen abgesehen, zu keiner neuen Blüte. Erst nach dem zweiten Weltkrieg eroberte sich das Mittelalter einen festen Platz unter den nun in reicher Zahl produzierten Unterhaltungs- und Abenteuerfilmen.

In Deutschland war das Mittelalter von Haus aus weniger populär als in Frankreich und Italien. Zwar gehörte Langs Nibelungenfilm zu den aufwendigsten Produktionen der Zeit, doch Schule machte er nicht. Der Historienfilm der zwanziger Jahre widmete sich eher dem in seinen politischen Umbrüchen aktuellen 18. Jahrhundert als dem mit dem Untergang des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation endgültig abgeschlossenen Mittelalter (*Madame Dubarry*, *Fridericus Rex*, *Ein Glas Wasser*, *Schinderhannes*, *Das Flötenkonzert von Sanssouci*, *Danton*).³¹ Wenn Mittelalterliches faszinierte, so als Flair des Altdeutschen, das unscharfe eigenkulturelle Bezugspunkte schuf und zugleich die Brücke zur romantisch-literarischen Tradition schlug (*Golem-Filme*, *Der Student von Prag*, *Der Rattenfänger von Hameln*, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Nosferatu*, *Faust*).³² In *Das Mirakel* des Flugpioniers Karl Vollmoeller (1912) ist eine Reinhardtsche Theaterpantomime in die alte österreichische Burg Kreuzenstein und die gotische Kirche von Perchtoldsdorf versetzt – Teile des Klerus sahen in dem Film eine Profanierung des Legendenspiels. In *Hamlet* (Gade, 1920), der über Shakespeare hinweg auf eine norwegische Saga zurückzugreifen beansprucht, hat das Zeitkolorit sowohl mittelalterliche wie frühneuzeitliche Züge. In *Der müde Tod* (Lang, 1921) wird »ein deutsches Volkslied« in einer märchenhaften Raum- und Zeitreise, ausgehend von einem romantisch

²⁹ Ebd., S. 215.

³⁰ GIANFRANCO MIRO GORI: *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*. Florenz 1988.

³¹ Les Cahiers de la Cinémathèque 53 (1989): *Regards sur la révolution; Das achtzehnte Jahrhundert*. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 27/1 (2003): *Das 18. Jahrhundert im Kino; zur Verfilmung von Autoren des 18. Jahrhunderts*: ROBERT MAYER (Hg.): *Eighteenth-Century Fiction on Screen*. Cambridge 2002.

³² Vgl. den Klassiker von LOTTE H. EISNER: *Die dämonische Leinwand* (1952), hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt/M. 1980; ANNE-MARIE MOULIS: *La représentation du moyen âge dans le cinéma expressionniste allemand*, in: *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 49-61.

verträumten Städtchen, erzählt: vom alten Orient über das Renaissance-Venedig zum traditionellen China.³³

Bei weitem die größte Zahl an Filmen zu mittelalterlichen Themen entstand in den Vereinigten Staaten. Schon 1904 kam in dem teuersten und aufwendigsten Film, den Edwin S. Porter für Edison drehte, der Artusstoff ein erstes Mal auf die Leinwand: Der große Erfolg von Wagners *Parsifal* an der Metropolitan Opera hatte das Bedürfnis nach einer Fortsetzung im anderen Medium geweckt. Der Film repräsentiert die Oper, indem er herausragende Szenen auswählt, und imitiert sie zugleich, indem er mit seiner statischen, distanten Kameraposition die Zuschauer in die Rolle des Opernpublikums versetzt. Fünf Jahre später verstand sich Charles Kents Vitagraph-Produktion *Launcelot and Elaine* zwar nach wie vor als getreue Übertragung einer anderen medialen Version des Stoffs (hier des Gedichts von Tennyson), doch setzten kinematographische Innovationen, eine Szene in einer dunklen Höhle, Nahaufnahmen des Turniers, spezifisch visuelle Akzente. Die Werbungsanzeige zum Film betont die »thoroughly artistic production«, »[t]he heighest developments of photography, the vast ressources of the producing plant and the very acme of pantomimic acting«.³⁴ Mittelalterliches interessiert, gefiltert durch spätrömantische Adaptationen, als technische und schauspielerische Herausforderung – eine für das amerikanische Kino der Folgezeit zentrale Konstante: Immer wieder werden die Filme durch die Kombination technischer Feinheiten und bekannter Stars die Zuschauer anziehen.

Eine andere Konstante sind Bezüge zur eigenen Gegenwart. Im Jahr 1917, als die nationale Selbstvergewisserung angesichts der europäischen Kriegssituation an Bedeutung gewann, kamen gleich zwei Filme heraus, die auf mittelalterliche Sujets zurückgreifen. In *Joan the Woman* von Cecil B. DeMille vollzieht sich eine ziemlich direkte Propaganda für den Kriegseintritt: Die Geschichte der spätmittelalterlichen Heroine ist eingebettet in eine moderne Rahmenhandlung, in der ein englischer Soldat Jeannes Schwert findet und sich mit jenem in der Binnenhandlung auftretenden Engländer identifiziert, der, von Jeanne gerettet, sich in diese verliebt. In *The Knights of the Square Table* von Alan Crosland geht es in einem kaum kaschierten Werbefilm der National Field Scouts um die Ideale der (männlichen) amerikanischen Jugend: Parallel erzählt werden die Geschichte einer Pfadfindergruppe und einer üblen Gang, deren Anführer bei einem

³³ TOM GUNNING: *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London 2000, S. 15-33.

³⁴ *Moving Picture World*, 13. November 1909, S. 672; nach HARTY, *Cinema Arthuriana* (Anm. 91), S. 9.

Überfall verwundet und von einem ihm erscheinenden Gralsritter geheilt wird; er und die Seinen schließen sich daraufhin den Boy Scouts an.³⁵

In der Nachkriegszeit brachten 20th Century Fox, United Artists und Universal im Abstand weniger Jahre Filme heraus, die bekannte Stoffe literarischen Ursprungs behandelten. Auf dem Roman von Mark Twain basiert die Geschichte eines jungen Mannes, der beim Lesen eines Ritterromans von einem Einbrecher niedergeschlagen wird und sich am mittelalterlichen Artushof wiederfindet, dem er die Segnungen der modernen Zivilisation bringt (Emmett J. Flynn, *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court*, 1920).³⁶ Auf einer losen Verknüpfung verschiedenen Materials beruht die mit 1,4 Millionen Dollar budgetierte Verfilmung der Robin-Hood-Geschichte (1922), mit der Allan Dwan und Douglas Fairbanks alle vorangegangenen Versionen der Stummfilmzeit um Längen überboten. Auf den Roman von Victor Hugo stützt sich Wallace Worsleys *The Hunchback of Notre Dame* (1923), in dem Lon Chaney der Figur Quasimodos eine bis dahin ungekannte Eindringlichkeit verlieh. Damit zeichnen sich aber auch die Grundzüge der Stoffwahl im Hollywoodfilm ab: König Artus und Robin Hood bilden die Kerne, aus denen heraus sich immer neue Handlungen entwickeln und um die herum sich immer neue Figuren gruppieren können. Dazu treten Kreuzzugsepen und Melodramen, die jeweils Legitimitäts- und Liebesgeschichten verschränken.

Für die amerikanischen Studios bedeutete die Einführung des Tonfilms keine Krise (diese ergab sich eher durch die Auswirkungen der Depression), sondern eine Chance, die Effekte der Illusionsmaschinerie zu steigern.³⁷ Der Stummfilm hatte zwar das Wunder der Bewegung und der Überbrückung von Raum und Zeit ausgekostet, aber auch die prinzipiellen Momente der Distanz nicht verleugnet. Schon die Zwischentitel unterbrachen den Fluss des Films und brachten neben den Figurenreden auch kommentierende Dimensionen ins Spiel: In Worsley *Hunchback* wird die Folter Esmaraldas eingeleitet durch den Hinweis: »The »question« – the system of the Middle Ages to force confession«. Zehn Jahre später verlieren solche Distanzierungssignale an Bedeutung. Es geht nun darum, mit allen Mitteln das Eintauchen des Zuschauers in die filmische Welt zu er-

³⁵ HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 9.

³⁶ KEVIN HARTY: Cinematic American Camelots Lost and Found: The Film Versions of Mark Twain's *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* and George Romero's *Knightriders*, in: ders., Cinema Arthuriana, S. 96-109.

³⁷ Vgl. DAVID BORDWELL, JANET STAIGER, KRISTIN THOMPSON: The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. New York 1985; DOUGLAS GOMERY: The Hollywood Studio System. London 1986; THOMAS Schatz: The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era. New York 1988.

möglichen. Aktualisierende Tendenzen, zum Beispiel politischer Art, erhalten dabei gleichzeitig neue Prägnanz und neue Subtilität: DeMille stellte sein Epos *The Crusades* (1935) anders als den frühen Jeanne-d'Arc-Film nicht unter das Zeichen des Kampfes, sondern unter das der Verständigung. In einem der großen Kassenschlager der Zeit, gedreht mit berühmten Hollywoodstars und Tausenden von Statisten, zeigte er, wie Konflikte aus »innereuropäischen« Machtbestrebungen erwachsen, gleichwohl ein Miteinander von Okzident und Orient unter bestimmten Bedingungen möglich ist – im gleichen Jahr hatte der Kongress eines von vier Neutralitätsgesetzen verabschiedet.³⁸ *The Crusades* etabliert aber auch Prinzipien, die Hollywoods Mittelalterfilme der Folgezeit immer wieder variieren werden. Da ist zum einen die Entwicklung des Helden, der vom grobschlächtigen, heiratsunwilligen, religionsabstinenten Haudrauf zum empfindsamen, liebenden, christlichen Heros wird. Da ist zum andern die Opposition der Frauen: hier die Dunkle, die Schlange, die mit ihrem Heiratsanspruch gegenüber Richard zugleich das politische Kalkül bedient; dort die Blonde, die Strahlende, die den Konnex von Liebe und Moral vertritt – in einer screwball-comedy-artigen Szene verteidigt sie ihre Ehre mit Richards eigenem Schwert gegen den Gemahl, im Orient erhält sie momenthaft die Aura einer Jeanne d'Arc, deren Opfer allerdings am Ende im allgemeinen Konsens aufgehoben wird. Da ist zum dritten die Mischung aus Humor und Ernst: Pointierte Dialoge und komische Aktionen führen die Zuschauer so an das Geschehen heran, dass sich Distanz zur dargestellten Zeit und Nähe zur Darstellungsweise (z. B. in der Verwendung vertrauter Komödienmuster) die Balance halten, bis mit dem Fortgang der Handlung das dramatische Moment und die Absorption durch das Monumentale die Oberhand behalten.³⁹



Cecil B. DeMille, *The Crusades* (1935)

³⁸ ABERTH (Anm. 1), S. 86-91.

³⁹ Vgl. Kap. XII (ELISABETH BRONFEN).

Gerade aber die durch den Ton gesteigerte Möglichkeit, die Zuschauer ins Geschehen eintauchen zu lassen, führte in diesen Jahren auch dazu, dass die zeitgenössischen Sujets gegenüber den historischen in den Vordergrund traten: sie stützten die Realitätseffekte des kinematographischen »apparatus«. Die wenigen Mittelalterfilme sind überwiegend Remakes erfolgreicher Stummfilme – ein unverzichtbarer Bestandteil der Marktstrategie der Studios, die das Bekannte zugleich aufzugreifen und durch die neuen technischen Möglichkeiten zu übertreffen versprachen: David Butlers *A Connecticut Yankee* (1931) lässt an den in die Vergangenheit versetzten Motorrädern, Autos, Maschinengewehren, Panzern und Flugzeugen die ganze Macht eines hochtechnologischen Kriegsapparats sichtbar werden. William Keighleys und Michael Curtiz' *The Adventures of Robin Hood* (1938) nutzt den Ton, die Aktionen mit Sinnlichkeit aufzuladen: Trompetenstöße ertönen, Schwerter erklingen, Pfeile rauschen, Gewänder rascheln; das pionierhaft eingesetzte Technicolorverfahren dient dazu, die Wälder, das Schloss von Nottingham und die Gewänder mit ihren verschiedenen Farben und Materialien präsent zu machen. Dieterles *The Hunchback of Notre Dame* (1939) trägt mit seiner prachtvollen Ausstattung, seinen liebevollen Details und seiner schauspielerischen Nuanciertheit dazu bei, eine Idee des Fortschritts und der Humanität zu propagieren, deren Fragilität noch während der Dreharbeiten an Hitlers Überfall auf Polen sichtbar wurde.

In den Jahren des Zweiten Weltkriegs traten Genres in den Vordergrund, die unmittelbarer als der Mittelalter- oder Historienfilm auf die Zeitbedingungen reagierten: der Kriegsfilm, das Heimatfrontmelodram und der Film noir. Schon 1946 aber, als die Unterhaltungsindustrie wieder ungezwungen auf das Imaginäre setzte, knüpfte Columbia an die Tradition an und ließ einen Roman von Paul Castle verfilmen, in dem die Geschichte Robin Hoods auf dessen Sohn ausgedehnt wird (*The Bandit of Sherwood Forest*). 1948 kamen dann von RKO, Columbia und Paramount gleich drei Filme in die Kinos, die jeweils anhand von bekannten Stoffen ins Mittelalter zurückführen: *Joan of Arc* von Victor Fleming und *A Connecticut Yankee* von Tay Garnett zentrierten sich um ihre Hauptdarsteller, hier Ingrid Bergman, dort Bing Crosby, *The Black Arrow* von Gordon Douglas erzählt (nach Robert Louis Stevenson) einen persönlichen Konflikt am Ende des Rosenkrieges, der schon einmal in einem Stummfilm (1912) Gegenstand gewesen war. Zwar kam es dann zwischen 1948 und 1952 – aufgrund von demographischen Verschiebungen und Veränderungen im Freizeitverhalten – fast zu einer Halbierung der Zahl der Kinobesucher in den USA, doch der Mittelalterfilm erlebte nun erst seine eigentliche Blüte. Die Einführung von Technicolor, Breitwandformat (CinemaScope) und Stereoton erlaubte es, das Erlebnis der epischen Vergewärtigung noch deutlich zu

steigern.⁴⁰ Drehs an europäischen Originalschauplätzen erhöhten die Authentizität des Dargestellten. Die Aufspaltung in zwei Einheiten, von denen eine nur für die Kämpfe und Turniere zuständig war, steigerte die Effektivität der Actionszenen. Bekannte Filmkomponisten wie Miklós Rózsa und Max Steiner schufen die charakteristisch orchestrale Musik. Namhafte Schauspieler wie Tony Curtis, Errol Flynn, Charlton Heston, Burt Lancaster, Ava Gardner, Janet Leigh oder Elizabeth Taylor sorgten für Glamour und für Wiedererkennungseffekte; mit Gary Cooper als Marco Polo (*The Adventures of Marco Polo*, 1938), Alan Ladd als arthurischem Helden (*The Black Knight*, 1954), John Wayne als Dschingis Khan (*The Conqueror*, 1956) oder Sean Connery als Robin Hood (*Robin and Marian*, 1976), teilweise gegen ihr Image besetzt, standen jeweils auch Genrekonventionen zur Diskussion. Die Kombination aus teuren Filmen, für die alle Möglichkeiten ausgeschöpft wurden, und billigeren Filmen, für die vorhandene Crews und Settings zum Einsatz kamen, erwies sich als produktiv, um Publikumserwartungen einerseits zu bedienen, andererseits zu formen.

Bis Mitte der sechziger Jahre entstanden auf diese Weise durchschnittlich etwa zwei Mittelalterstreifen im Jahr, von denen kaum einer auf ein genuines Interesse an der europäischen Vergangenheit schließen lässt: Sie stehen Seite an Seite mit Abenteuer-, Mantel-und-Degen- und Piratenfilmen, Bibel- und Antikenfilmen, in denen sich je neu Legitimitätsgeschichten mit Liebesgeschichten verflochten und (Wett-)Kämpfe, Turniere oder Massenszenen die Höhepunkte bilden.⁴¹ DeMille beispielsweise fand mehr noch als in den mittelalterlichen Sujets in den allgemein geläufigen biblischen und antiken Gelegenheit, monumentale Größe, sinnliche Präsenz und religiöses oder historisches Pathos mit melodramatischen und erotischen Zügen zu versehen und mit der Darstellung universaler Werte zu verbinden. Der Bogen spannt sich von der ersten Version von *The Ten Commandments* (1923), die die biblische Handlung nur in einem farbigen Prolog bietet und sich ansonsten auf das San Francisco der Gegenwart konzentriert, über *The King of the Kings* (1926), *The Sign of the Cross* (1932), *Cleopatra* (1934) und *Samson and Delilah* (1950) bis zur zweiten Version (1956), die in der Kombination ausladender Breitleinwandszenen und straff organisierter Handlungsführung Millionen den Eindruck vermittelte, hier sei tatsächlich die biblische Wirklichkeit zu erfahren.⁴²

⁴⁰ BARRY SALT: Film Style and Technology. History and Analysis. London 1983 u. ö.; 1992; JOHN BELTON: Widescreen Cinema. Cambridge 1992; HELGA BELACH, WOLFGANG JACOBSEN (Hg.): CinemaScope. Zur Geschichte der Breitwandfilme. Berlin 1993.

⁴¹ RICHARDS (Anm. 2).

⁴² THOMAS KUCHENBUCH: Bibel und Geschichte – Zum religiösen Film: *Die zehn Gebote* (*The Ten Commandments*, 1957), in: WERNER FAULSTICH, HELMUT KORTE

Was die im Ganzen etwas weniger opulenten Mittelalterfilme angeht, setzte visuelle Maßstäbe die Trilogie von Richard Thorpe: *Ivanhoe* (1952), *Knights of the Round Table* (1953), *Quentin Durward* (1955), die zugleich die Stoffwahl jener Jahre erkennen lässt.⁴³ Neben den immer aufs neue variierten Robin-Hood-Versionen (*Rogues of Sherwood Forest*, 1950; *Tales of Robin Hood*, 1951; *The Story of Robin Hood and His Merry Men*, 1952; *Men of Sherwood Forest*, 1954; *The Son of Robin Hood*, 1958) beziehen sich die Geschichten auf die charismatische Figur des als Vereiniger der Nation dargestellten Richard Löwenherz (*Ivanhoe*, 1952; *King Richard and the Crusaders*, 1954) oder die in ihrer demokratischen Idee von innen wie außen gefährdete Tafelrunde (*Knights of the Round Table*, 1953; *Prince Valiant*, 1954; *The Black Knight*, 1954; *Siege of the Saxons*, 1964). Auch die anderen Filme zentrieren sich meist um einen zwischen den feudalen oder nationalen Spannungen lavierenden Helden (*The Saracen Blade*, 1954; *Quentin Durward*, 1955; *Lady Godiva*, 1955; *The Dark Avenger*, 1957; *The Vikings*, 1958). Neue technische Standards setzte der auf 70 mm gedrehte Monumentalfilm *El Cid* (1961), der, in Spanien gedreht wie DeMilles *Ten Commandments* (1957) in Ägypten, mediale Üppigkeit mit topographischer Authentizität verband. Seinen unmittelbaren Kontext bilden die Überwältigung der Zuschauer nochmals perfektionierende Filme wie *Ben Hur* (1959), *Spartacus* (1960) oder *Mutiny on the Bounty* (1962). Der durch seine Western mit James Stewart bekannt gewordene Anthony Mann hatte selbst den *Spartacus*-Film begonnen, der dann von Kubrick übernommen wurde, und machte sich nach dem Ende von *El Cid* an das noch gewaltigere Projekt *The Fall of the Roman Empire* (1964).

Die neue Monumentalität reagierte nicht zuletzt auf die wachsende Konkurrenz des Fernsehens. Und der Erfolg zahlreicher Filme änderte nichts daran, dass die großen amerikanischen Filmgesellschaften angesichts sich wandelnder wirtschaftlicher Rahmenbedingungen zu Umstrukturierungen gezwungen waren. Zwar hielten sie an der Serienproduktion von Genrefilmen als Basis fest, doch reduzierten sie die visuelle Opulenz: »Das Zentrum des Bildausschnittes (bei Breitwand- und Standardformat) wurde zum Mittelpunkt aller für die Handlung wichtigen Aktionen, damit diese bei einer Zweitverwertung im Fernsehen zu sehen waren. Das klassische Hollywood-Kino, das zur Gewährleistung eines ununterbrochenen Erzählflusses entwickelt worden war, mußte lernen, sich den Sehgewohnheiten des Fernsehpublikums und den obligatorischen Werbeunterbrechungen

(Hg.): Fischer Filmgeschichte Bd. 3: Auf der Suche nach Werten, 1945-1960. Frankfurt/M. 1990 (Fischer 4493), S. 299-330.

⁴³ Vgl. Kapitel VI (HEINRICH ADOLF).

anzupassen.«⁴⁴ Auch die Verschiebung der Sujets zum Zeitgenössischen hin steht damit in Zusammenhang. Die Zahl der Mittelalterfilme ging zurück. Zugleich veränderte sich im Rahmen von »New Hollywood« ihr Charakter. Aus strahlenden Heroen wurden gebrochene, die an ihrem Ethos oder ihrer Liebe zugrunde gehen (*The War Lord*, 1965; *A Walk with Love and Death*, 1968), sich rückblickend ihrer eigenen zwiespältigen Geschichte versichern (*Camelot*, 1967) oder scheinbar gegen ihren Willen den eigenen Mythos am Leben halten (*Robin and Marian*, 1976). Schon hier zeichnet sich ab, dass neben eine klassisch-romantische Konzeption des Individuums eine agonale und eine hybride tritt.⁴⁵ Das wird in der Folgezeit noch deutlicher. Das Mittelalterliche tendiert einerseits stärker zur Fantasy (*Ladyhawke*, 1985; *The Lord of the Rings*, 2001-2003), zur klamaukhaften Science Fiction (*Les visiteurs*, 1993; *Timeline*, 2003) oder zur Trivialikonographie einer neuen Männlichkeit (*First Knight*, 1995). Andererseits werden sowohl neue Mythisierungen (*Excalibur*, 1981; *Fisher King*, 1991; *Braveheart*, 1995) wie neue Historisierungen (*King Arthur*, 2004) erprobt.⁴⁶

Ein ähnliches Wechselspiel zeigt sich auch im japanischen Kino, das in den Jidaigeki, den historischen Dramen, seit den zwanziger Jahren ein Pendant zu den Mittelalterfilmen besitzt. Viele von ihnen behandeln das alte Japan der Feudalzeit mit einem Samuraiethos, das an der Grenze zum Anachronistischen steht, und Schwertkämpfen, die je neu zwischen Phantastischem und Realistischem oszillieren.⁴⁷ Familiendramen im Spannungsfeld von Macht und Selbstbehauptung entwerfen Kinugasa (*Jigokumon*, 1953), Mizoguchi (*Sansho Dayu*, 1954) und Shindô (*Onibaba*, 1964). Zum Meister des Samuraifilms wurde Akira Kurosawa, der dem Genre zugleich durch Bezugnahme auf klassische westliche Sujets (Macbeth, Hamlet) neue Dimensionen eröffnete.⁴⁸ Die Feudalzeit ist bei ihm eine Krisenzeit: zerfallende Tempel, mordende Räuberbanden (*Rashomon*, 1950), verzweifelte

⁴⁴ DOUGLAS GOMERY: Der Wandel im Hollywood-System, in: GEOFFREY NOWELL-SMITH (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar 1996, S. 403-410, hier S. 409.

⁴⁵ FRÜCHTL (Anm. 23). Zur Verschiebung auch FRANCIS G. GENTRY: Die Darstellung des Mittelalters im amerikanischen Film von *Robin Hood* bis *Excalibur*, in: PETER WAPNEWSKI (Hg.): Mittelalter-Rezeption. Stuttgart 1986, S. 276-295.

⁴⁶ Zu den zunehmenden Hybridformen vgl. CLAUDIA LIEBRAND, INES STEINER (Hg.): Hollywood hybrid. Genre im zeitgenössischen Mainstream-Film. Marburg 2003.

⁴⁷ Vgl. STEPHEN TURNBULL: Samurai. The World of the Warrior. Oxford 2003 und Kapitel IV (CHRISTOPH SCHNEIDER).

⁴⁸ Akira Kurosawa: Something Like an Autobiography. New York 1983; DAVID DESSER: The Samurai Films of Akira Kurosawa. Ann Arbor 1983; STEPHEN PRINCE: The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa. Princeton 1999 (Studies in Cinema 23).

Bauern, verarmte Samurai (*Shichinin no samurai*, 1954), widerstrebende Clans (*Tora no o wo fumu otokotachi*, 1945), an ihrem Machtstreben zerbrechende Helden (*Kumo-no-su-jô*, 1957). In *Die sieben Samurai* und *Die verborgene Festung* (*Kakushi toride no sai akunin*, 1958) steht – wie auch in Mizoguchis *Ugetsu monogatari* (1953) – mit der Umbruchzeit des 16. Jahrhunderts eine zerrissene Epoche im Zentrum: eine aus den Fugen geratene Welt, in der die Samurai, die Bauern und die Banditen auf je eigene Weise zu überleben oder ihre Würde zu bewahren versuchen, in der die ihrerseits auseinanderstrebenden Territorialfürsten sich der Hauptstadt Kyoto bemächtigen wollen. *Die sieben Samurai* zeigt, wie sich in der Not Kollektive bilden, ohne Dauer zu gewinnen: Von den sieben überleben nur drei, einer von ihnen bleibt am Ende bei den erstmals wieder ihre Ernte genießenden Bauern – »Wir haben gesiegt, und trotzdem haben wir verloren. Gewonnen haben nur die Bauern und nicht die Samurai.« Jeweils umkreist Kurosawa in diesen Filmen die Möglichkeit, im Historischen das Überhistorische ästhetisch greifbar zu machen. Die entscheidende Schlacht in *Die sieben Samurai* findet im strömenden Regen statt, der Zuschauer ist auf die Eigenart des filmischen Bildes und die Grenzen der eigenen Wahrnehmung verwiesen: »Mit mehreren Kameras, die beständig schwenken, in ständig wechselnden Einstellungsgrößen und Perspektiven gefilmt, löst diese Sequenz den sozialen Raum vollständig auf. Im Schleier des Regens ist nicht einmal mehr erkennbar, wer gerade in den Schlamm fällt, ein Bauer oder ein Bandit.« Das Unheimliche reicht aus dem Raum jenseits der Leinwand in den sichtbaren hinein: »Der beste Schwertkämpfer, der sich auf die Kunst des eleganten Tötens versteht, fällt durch eine Kugel, getötet von einem Gegner, den er nicht einmal sieht, und er stirbt für eine Sache, die nicht die seine ist.«⁴⁹

Die späten Filme (*Kagemusha*, 1980; *Ran*, 1985) variieren, teilweise wieder auf Shakespeare zurückgreifend, diese Konstellationen und entwerfen in opulenter CinemaScope-Ästhetik Endzeitwelten, die in Ritual und Zeremonie untergehen. In *Kagemusha* findet der entscheidende Kampf um die Festung Takatenjin »nachts statt, vor einem zunächst blutroten, dann pechscharzen Himmel. Die Sequenz ist präzise komponiert als Nocturno der Gewalt, das sich allein aus Bewegungen von Reitern, Schüssen, Rufen und Schreien mehr akustisch denn visuell zusammensetzt. Die Musik schafft dabei Akzente durch wuchtige, aber langsam ausgeführte Trommelschläge, die dem Rhythmus der Montage entsprechen. Alles wirkt ver-

⁴⁹ BERND KIEFER: *Die sieben Samurai*, in: THOMAS KOEBNER (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Bd. 2: 1947-1964. Stuttgart 1998, S. 195-200, Zitate 198, 197.

langsam – traumhaft.«⁵⁰ Die besondere Pointe der Handlung, die jahrelange Verschleierung des Todes des Herrschers dank einem ihm täuschend ähnlich sehenden Double, greift nicht nur eine tatsächliche historische Praxis auf, sondern ermöglicht auch eine subtile Reflexion der Bedingungen des Genres: Mit dem leeren Zentrum der Herrschaft ist zugleich die Frage nach dem Kern aufgeworfen, aus dem sich die historisierende Erzählung speist. Das Augenmerk gilt dem Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Anwesenheit und Abwesenheit, Schein und Sein, das für den historischen Film konstitutiv ist. So wie an dem vom Dieb zum »Schatten des Kriegers« und schließlich fast zum Herrscher werdenden Protagonisten die immer prekär bleibende Einübung in die feudalen Praktiken unter den Bedingungen einer Spätzeit sichtbar wird, situiert sich auch der Film im Ganzen in einer Spätzeit des Genres, in der das Verhältnis von ästhetischer Fülle und kollektivem Sinn prekär geworden ist.

Kurosawa lenkt mit den topographischen Grenzüberschreitungen (*Tora no o wo fumu otokotachi*, *Kakushi toride no sai akunin*) zugleich den Blick auf die emotionalen und sozialen. Das ist einer der Gründe, weshalb die westliche Tradition, mit der er in intensivem Austausch stand, ihrerseits bereitwillig die »asiatischen« Inspirationen aufnahm: Von den meisten seiner Klassiker gibt es amerikanische Remakes, die die Samurai-Szenarien auf den Western (dessen zynische Samuraiversion Kurosawa schon in *Yojimbo*, 1961, geliefert hatte) oder den Gangsterfilm übertragen. Das Spätzeitliche wird hier zum Impuls filmischer Neubegründungen, die im Erzählen zugleich ihren eigenen Bezug zur Tradition mitverhandeln: Sich einschreibend in die Genregeschichte überschreiben sie diese; die Mythen dekonstruierend verhelfen sie ihnen zu neuem Leben – im Modus des Selbstreflexiven und Hybriden. Autorenfilme wie *Le Samourai* (Melville, 1967) oder *Ghost Dog* (Jarmusch, 1995) setzen auf die Durchlässigkeit zwischen den Genres sowie die Gespaltenheit einer Wahrnehmung, die immer sowohl der Geschichte wie der Geschichte der Geschichte gilt. Den Wegen der einsamen Helden zu folgen, die ihre eigenen unerreichbaren Vorbilder mit sich herumtragen, eröffnet die Möglichkeit, in filmische Bilder einzutauchen, die immer schon andere Bilder voraussetzen, eben daraus aber ihre paradoxe Magie beziehen. In *Ghost Dog* wird ein Satz aus dem Klassiker der Samurailiteratur *Hagakure* zitiert, der die eigentümliche Zeitstimmung des Films auf den Punkt bringt: »It is said what is called »the spirit of an age« is something to which one cannot return. That this spirit gradually dissipates is due to the world's coming to an end. In the same

⁵⁰ BERND KIEFER: Kagemusha – Schatten des Kriegers, in: THOMAS KOEBNER (Hg.): Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Bd. 3: 1965-1981. Stuttgart 1998, S. 509-515, hier 514.

way, a single year does not have just spring or summer. A single day, too, is the same.«⁵¹ Sich auf Sätze wie diese zu beziehen kann eine nostalgische Haltung gegenüber der Vergangenheit, aber auch eine mächtige Aufladung des Gegenwärtigen anzeigen – eben das, was im Mittelalterfilm eine Rolle spielt.

4. *Abseits der Genres*

Trotz der Durchlässigkeit der Genres dominieren im Hollywoodkino Genrekonventionen (und damit verbunden Schematismen), die im europäischen Autorenfilm allenfalls als Referenzpunkte, zitathaft oder spielerisch, aufgegriffen werden. In Großbritannien beispielsweise, in vielem durchaus eng mit den amerikanischen Studios verbunden, gab es immer wieder Produktionen, die sich vom Mainstream entfernten. Man pflegte die Tradition der Shakespeare-Verfilmungen, wobei vor allem Laurence Olivier mit seiner Mischung aus Werktreue und visueller Dynamik filmästhetische Markierungspunkte setzte (*Henry V*, 1944/45; *Hamlet*, 1948; *Richard III*, 1955).⁵² Traditionsreiche nationale und europäische Stoffe wiederbelebend und dem Kino neu gewinnend orientieren sich die Filme mehr an der Vorkriegszeit oder sogar den zwanziger Jahren als am zeitgenössischen Neorealismus. Ihre zeitgeschichtliche Dimension ist mit einer historischen und einer reflexiven verschmolzen. In *Henry V* steht zwar mit der Schlacht von Azincourt ein für das Ende des Zweiten Weltkriegs relevantes Ereignis im Zentrum, doch geht es nicht zuletzt um die Repräsentation menschlicher Erfahrung von Macht und Ohnmacht. Der Film fängt die Stimmung des 15. Jahrhunderts über »the spirit of contemporary paintings« ein.⁵³ Eine Kamerafahrt am Anfang soll die Bedingungen des Theaters nicht vergessen, sondern bewusst machen: Von einer Luftansicht Londons nach Vischers Kupferstich von 1600 führt sie zum Globe Playhouse und macht

⁵¹ Yamamoto Tsunetomo: Hagakure. The Book of the Samurai. Translated by William Scott Wilson. Tokyo, New York, London 1979, als Tb. 1983 u. ö., S. 68.

⁵² DOUGLAS C. BRODE: Shakespeare in the Movies: From the Silent Era to *Shakespeare in Love*. Literary Artist's Representatives. Oxford 2000; STEPHEN M. BUHLER: Shakespeare in the Cinema. New York 2001; DEBORAH CARTMELL: Interpreting Shakespeare on Screen. o. O. 2000; KATHY M. HOWLETT: Framing Shakespeare on Film. Ohio University Press 2000; RUSSELL JACKSON (Hg.): The Cambridge Companion to Shakespeare on Film. Cambridge 2000; DANIEL ROSENTHAL: Shakespeare on Screen. New York 2001; KENNETH S. ROTHWELL: A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television. Cambridge 2001.

⁵³ Vorwort von Olivier, in: Masterworks of the British Cinema. The Lady Vanishes. Brief Encounter. Henry V. London, Boston 1990, S. 194.

zum eigentlichen Gegenstand des Films die *historische* Aufführung, die, indem sie *historische* Imaginationen freisetzt, eine *gegenwärtige* ästhetische Erfahrung ermöglicht.⁵⁴ *Hamlet* verbindet Elemente des deutschen expressionistischen und des französischen poetisch-realistischen Films mit solchen des amerikanischen Film noir, um eine Allegorie des zwischen Illusion und Wirklichkeit schwankenden modernen Europäers zu entwerfen. Die genaue Zeitlichkeit bleibt offen: »Der König und die Königin tragen Kleider, wie man sie auf Spielkarten sieht, der Hof erinnert an Gemälde von Hans Holbein, während Ophelias Kleider viktorianisch erscheinen. Die gemäldeartige Bildkomposition zusammen mit der Schwarzweißphotographie und der Halbdunkelbeleuchtung mit ihren düsteren Grau- und Schwarztönen vermittelt den Eindruck eines alten Stiches.«⁵⁵ Die Musik, von Prokofievs Score zu Eisensteins *Aleksandr Nevskij* beeinflusst, verwendet Anklänge an Sarabanden des 17. und 18. Jahrhunderts. Kenneth Branaghs *Henry V* (1989) verwandelt den Chorus in eine Erzählerfigur und nutzt die eingangs von Shakespeare thematisierte Unmöglichkeit, den weiten Schlachtfeldern im kleinen Bühnenraum (*cockpit*) Genüge zu tun, zur Begründung des Eigencharakters des Films: Über die Bühne führend öffnet der Erzähler schließlich die Tore, durch die wir in die Geschichte eintreten – eine Geschichte, in der sich ihrerseits Literarizität, Theatralität und filmische Spezifität die Waage halten.

Unabhängig von den Shakespeare-Filmen gediehen auch andere individuelle Experimente bei der Anverwandlung mittelalterlicher Stoffe: Andrzej Wajda drehte eine kritische Geschichte des sog. Kinderkreuzzugs (*Gates to Paradise*, 1967); Terry Gilliam und seine Truppe betrieben eine nuancen- und pointenreiche Dekonstruktion der arthurischen Mythenwelt (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975); Derek Jarman setzte ein Marlowstück radikal aktualisiert als Drama der Homosexualität in Szene (*Edward II*, 1991); Chris Newby nutzte die spannungsvolle Geschichte einer mittel-

⁵⁴ Vgl. ANDRÉ BAZIN: Theater und Film (frz. 1951), in: ders.: Was ist Film?, hg. von ROBERT FISCHER. Berlin 2004, S. 162-216, hier 174: »die Aufführung spielt nicht in der Jetztzeit, als säßen wir im Theater, sie spielt zu Shakespeares Zeit, wir bekommen sogar die Zuschauer und die Kulissen zu sehen. Kein Irrtum ist möglich, kein Glaubensakt vor dem sich hebenden Vorhang wird vom Zuschauer verlangt, damit er das Schauspiel genießen kann. Wir befinden uns nicht wirklich im Stück, sondern in einem historischen Film über das elisabethanische Theater, das heißt in einem etablierten Filmgenre, an das wir gewöhnt sind. Und doch ist es das Stück, was wir genießen, und unser Vergnügen hat nichts mit dem Vergnügen zu tun, das wir vielleicht an einem historischen Dokumentarfilm hätten, es ist genau das Vergnügen an einer Shakespeare-Aufführung.«

⁵⁵ LAWRENCE GUNTNER: Mikrokosmos Kunst: *Hamlet* (1948), in: WERNER FAULSTICH, HELMUT KORTE (Hg.): Fischer Filmgeschichte Bd. 3: Auf der Suche nach Werten, 1945-1960. Frankfurt/M. 1990 (Fischer 4493), S. 102-126, hier 105.

alterlichen Reklusin zur Entfaltung einer subtilen Schwarzweiß-Ästhetik (*The Anchoress*, 1993); Leslie Megahey griff die ungewöhnliche Geschichte eines mit Tierprozessen befassten jungen Anwalts auf (*The Hour of the Pig*, 1994).

Nicht weniger vielfältig sind die Akzente im französischen Kino. Trotz der frühen Ansätze, den Historienfilm zu institutionalisieren, hat sich hier sowenig wie in Großbritannien ein klarer Kanon von Stoffen und strikter Code der Darstellung ausgebildet. Die Société des Films Historiques blieb in ihrer Wirkung beschränkt, nach *Le miracle des loups* wandte sie sich mit *Le joueur d'échecs* (1927) und *Tarakanova* (1930) eher dem international attraktiven Milieu der russischen Zarin Katharina II. zu. Die Vorliebe des frühen Tonfilms galt dem Musikfilm, dem gefilmten Theater und dem Melodram. Erst als unter der Vichy-Regierung zeitgenössische und heikle Themen vermieden wurden, gab es neben den eskapistischen Komödien auch dramatische Liebesgeschichten mit phantastischen, von mittelalterlichen Sujets inspirierten Stoffen. Wie in den von dem Romanisten Gustave Cohen inspirierten Laientheateraufführungen dienten sie einer Spiegelung der gefährvollen Gegenwart an einer ins Überzeitliche stilisierten Vergangenheit: Ladislav Starewitch konnte seinen schon zwischen 1926 und 1930 entstandenen und mittlerweile mit Ton versehenen Marionetten-Animationsfilm *Roman de Renart* (1941) ins Kino bringen, Marcel Carné zeigt in *Les visiteurs du soir* (1942, Drehbuch: Jacques Prévert) ein den Schlichen des Teufels widerstehendes Liebespaar; Jean Delannoy stellt in *L'Éternel retour* (1942, Drehbuch: Jean Cocteau) die Geschichte von Tristan und Isolde in modernem Ambiente nach.⁵⁶

In der Nachkriegszeit erlebten die in Studios gedrehten Kostümfilme einen großen Aufschwung: Ihre romantischen Helden sind das französische Pendant zu den für Recht und Gesetz eintretenden Heroen der amerikanischen Mantel-und-Degen-Filme. Ähnlich wie diese betrieben auch die Kostümfilme beträchtlichen Aufwand, um Epochen zu rekonstruieren. Sie warben mit bekannten Schauspielern wie Gérard Philipe, Martine Carole oder Michèle Morgan, und sie erreichten hohes Niveau dadurch, dass auch Autorenfilmer wie Jean Renoir, René Clair oder Max Ophüls sich des Genres annahmen. Von Christian-Jacque, der mit Gérard Philipe die populäre Abenteuer-Komödie aus der Zeit Ludwigs XV. *Fanfan la tulipe*

⁵⁶ AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 439-447, 482-484 und Register; ders.: *Renart ou Le jeu des lois: A propos du Roman de Renard, film de Ladislav Starewitch (1938-1941)*, in: *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 63-85; EDMOND GRANDGEORGE: *Les visiteurs du soir* de Marcel Carné. D'une histoire à l'autre, la force de la représentation 1942, in: ebd., S. 95-109; JOAN TASKER GRIMBERT and ROBERT SMARZ: *Fable and Poésie in Cocteau's L'Éternel Retour* (1943), in: HARTY, *Cinema Arthuriana* (Anm. 91), S. 220-234.

(1952) drehte, stammt auch der weniger bekannte Mittelalterfilm *Singoalla* (1950), der in eindringlichen Bildern die tragische Liebe zwischen einem schwedischen Ritter und einer Zigeunerin ausmalt. Abel Gance und Jean Delannoy ließen die populären Stoffe der männermordenden Marguerite und des Buckligen von Notre Dame in neuer Sinnlichkeit erstehen (*La Tour de Nesle*, 1955; *Notre Dame de Paris*, 1956). Alain Cuny, der im Notre-Dame-Film den sinistren Frollo spielt, war ein regelrechter Spezialist für Mittelalterfilme, er hatte tragende Rollen in *Les visiteurs du soir*, *La voie lactée*, *La chanson de Roland* und *Les chevaliers de la table ronde*, bevor er im Alter mit *L'annonce faite à Marie* (1991) selbst einen eigenwilligen Mirakelfilm realisierte.

Um 1960 vollzog sich mit der Nouvelle vague ein Umbruch im französischen Kino, der sich auch in den Mittelalterfilmen niederschlägt. Die Autorenfilme der Folgezeit sind Kunstfilme, die reflektierend mit ihrem Stoff umgehen. Robert Bresson erzeugt in *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) und in *Lancelot du Lac* (1974) dichte Gewebe aus Bildern und Tönen, die den Akt der Wahrnehmung ins Zentrum stellen. Juan Luis Buñuel versetzt in *Léonor* (1975) eine romantische Vampirgeschichte ins Mittelalter.⁵⁷ Eric Rohmer macht in *Perceval le gallois* (1978) den Versroman Chrétien in bewusst distanter, theatralisch-rezitativer Art präsent. Frank Cassenti spielt in *La chanson de Roland* (1978) mit dem Verhältnis verschiedener historischer Ebenen und imaginativer Dimensionen. Suzanne Schiffman huldigt in *Le moine et la sorcière* (1987) einer weiblichen Gegenkultur und schafft damit den Schulfilm für die Mittelalterseminare amerikanischer Universitäten.⁵⁸ Tavernier entwirft in *La Passion Béatrice* (1987) die Abgründe einer feudalpatriarchal geprägten Welt.⁵⁹ Denis Llorca betreibt in *Les chevaliers de la table ronde* (1990) eine raffinierte Verschränkung von vier Erzählebenen. Serge Roullet erzählt in *Le voyage étranger* (1991) die mittelalterliche Alexiuslegende als Adoleszenzgeschichte, bei der die Erfahrung des Orients den Reifeprozess befördert. Auch die beiden jüngsten Jeanne-d'Arc-Verfilmungen setzen sehr eigene Akzente. Während Rivette in langsamem Rhythmus und mit dokumentarisierenden Mitteln Jeannes Leben rekonstruiert (*Jeanne la pucelle*, 1994), erzählt Besson stark psychologisierend und mit der Geschwindigkeit des postmodernen Aktionsfilms dasjenige einer Popikone (*The Messenger: The Story of Joan of Arc*, 1999).

Andere europäische Länder haben keine vergleichbare Dichte an qualitativ vollen Mittelalterfilmen aufzuweisen. In Italien demonstrierte zwar

⁵⁷ *Léonor* de Juan Luis Buñuel. Entretien avec le réalisateur, propos recueillis par Xavier Kawa-Topor, in: *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 221-238.

⁵⁸ ED BENSON: Culture Wars Medieval and Modern in *Le Moine et la sorcière*, in: DRIVER (Anm. 1), Tl. 1, S. 56-70.

⁵⁹ Vgl. Kapitel XI (UDO FRIEDRICH).

Roberto Rossellini mit *Francesco, giullare di Dio* (1950), dass Neorealismus und mittelalterliche Legendarik fruchtbar zusammentreffen können. Doch die Zukunft gehörte einerseits den Muskelprotz-Epen im monumentalen Stil der Antikenfilme (*Sigfrido*, 1957), andererseits den heroischen Abenteuergeschichten: den Kämpfen gegen Piraten und Sarazenen (*Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino*, 1951), den Intrigen und Spannungen des Hochadels (*I lancieri neri*, 1961), dem tragikomisch von Abenteuer zu Abenteuer ziehenden Helden (*L'armata Brancaleone*, 1966).⁶⁰ Durchschnittlich ein halbes Dutzend Filme im Jahr widmeten sich mittelalterlichen Szenarios, manche von Dante oder Boccaccio, Shakespeare, Ariost oder Tasso inspiriert, die meisten aber einfach daran interessiert, die traditionell erfolgsträchtige Mischung aus lokalem Ambiente und gentilem Konflikt, abenteuerlichen Aktionen und bunten Kämpfen herzustellen. Parallel zur Trivialisierung des Antikenfilms auf der Ebene der Klamotte oder des Sexfilms diente auch der Mittelalterfilm der Entfaltung primär sinnlicher Reize. Pasolinis einflussreiche Trilogie des Lebens (*Il Decameron*, 1971; *I racconti di Canterbury*, 1972; *Il fiore delle mille e una notte*, 1974)⁶¹ trifft mit dem Beginn seichtester Massenproduktion zusammen: *La betia*, *Canterbury proibito*, *Decameroticus*, *Una cavalla tutta nuda*, *Confessioni segrete d'un convento di clausura* – einige Titel nur aus den Jahren 1971 und 1972, als in Deutschland seinerseits *Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen* zu sehen war.

Dieser Soft-Sex-Porno mag auf die gewandelten Bedürfnisse jener gezielt haben, die sich noch einige Jahre zuvor als Jugendliche an Harald Reinls aktionsreichem Kostümfilm-Remake von Langs *Nibelungen* erbaut hatten. Er blieb aber in Deutschland ebenso vereinzelt wie der ernsthafte Mittelalterfilm und der Monumentalfilm im Allgemeinen, der aufgrund der Zerstörung der Filmindustrie kein Basis mehr besaß. Hatte schon unter dem Nationalsozialismus das Mittelalter nur anfangs als Terrain für Entwürfe nationaler Selbstbehauptung oder heroischen Opfers gedient (*Wilhelm Tell*, 1934; *Das Mädchen Johanna* 1935),⁶² so gab es auch in Zeiten des Wirtschaftswunders und der Leistungsethik kein Interesse, sich auf Vor-reformatorisches zurückzubedenken. In Kontinuität mit dem NS-Film

⁶⁰ PIERRE ANDRÉ SIGAL: Brancaleone s'en va-t-aux croisades: satire d'un moyen-âge conventionnel, in: BRETEQUE, *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 152-154 (S. 157-164 Übersicht über die italienischen Mittelalterfilme zwischen 1931 und 1979); SANDRA GORGIEVSKI: Réalisme, stylisation et parodie dans le film à sujet médiéval des années 1970, in: *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 199-220.

⁶¹ Pier Paolo Pasolini: *Trilogia della vita*, a cura di GIORGIO GATTEI. Bologna 1975 u. ö.; GUY FREIXE: Approche du «Decameron» de Pier Paolo Pasolini, in: BRETEQUE, *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 143-151.

⁶² Auch für Italien gilt Ähnliches: GERMANA GANDINO: Le Moyen âge dans le cinéma fasciste, un territoire évité, in: BRETEQUE, *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 133-142.

dominierten Komödien und ländliche Melodramen, Musik- und Operettenfilme und vor allem Heimatfilme (darunter die im Mittelalter spielende Ganghoferverfilmung einer Wilderer Geschichte im Berchtesgadener Land: *Der Klosterjäger*, 1953). Dem Neuen Deutschen Film wiederum ging es um das schwierige Verhältnis der Deutschen zu ihrer jüngeren Geschichte. Zwischen Fassbinders *Die Niklashauser Fart* (1970), dem an der Aktualität einer spätmittelalterlichen sozialrevolutionären Bewegung gelegen war, und Annauds *Der Name der Rose* (1986), der den postmodernen Roman in einen Krimi mit authentischen Dekors verwandelte, hatte Mittelalterliches wenig Platz; Veith von Fürstenbergs eng der Überlieferung folgender Tristanfilm (*Feuer und Schwert*, 1981) fand außerhalb der Wissenschaft kaum Beachtung.

Auch im nord- und osteuropäischen Kino begründeten einige herausragende Filme keine Serien. In Schweden trugen Bergmans viel gerühmte Schwarzweißfilme *Det sjunde inseglet* (1957) und *Jungfrukällan* (1960) eine stofflich wie ästhetisch ganz und gar individuelle Handschrift.⁶³ In der Sowjetunion stand die Filmindustrie in der Hand des Staatsapparats. Verschiedene Auflagen hatte Sergej Eisenstein zu erfüllen, bis, nach mehreren gescheiterten Projekten, sein Film *Aleksandr Nevskij* (1938) zum 21. Jahrestag der Oktoberrevolution herauskommen konnte.⁶⁴ Anhand des von Nevskij angeführten Widerstands gegen die teutonischen Ritter zeigt der Film die Macht des Patriotismus und des Nationalismus: »He who comes to us | sword in hand | by sword shall he perish | on that our Russian land takes | and will forever take its stand« (Schlusstext). Wirksam wird die propagandistische Absicht vor allem durch einen klar strukturierten Bildaufbau: Außenräume, in denen sich die Figuren vom Weiß der Kirchen und des Schnees abheben, und eine dynamische, »vertikale« Montage: suggestive Verkettungen der Einstellungen nicht zuletzt durch das Zusammenspiel von Bild und Musik (Prokofiev). Die berühmte Entscheidungsschlacht auf dem zugefrorenen Peipus-See steigert sich zu einem furiosen, sogartigen Wirbel aus Nähe und Distanz, Einzelnem und Masse, der die Zuschauer physisch betreffen soll:

This episode passes through all the shades of an experience of increasing terror, where approaching danger makes the heart contract and the breathing irregular. The structure of this »leaping wedge« in *Alexander Nevsky* is, with variations, exactly modeled on the inner process of such an experience. This dictated all the rhythms of the sequence – cumulative, disjunctive, the speeding up and slowing down of the movement. The boiling pulsing of an excited heart dictated the

⁶³ Vgl. Kapitel VII (CHRISTIAN KIENING).

⁶⁴ Vgl. ABERTH (Anm. 1), S. 112-125, Bibliographie S. 310.

rhythm of the leaping hoofs: pictorially – the *leap* of the galloping knights; compositionally – the *beat* to the bursting point of an excited heart.⁶⁵

Eisenstein greift damit Überlegungen auf, die schon in der französischen Filmtheorie der zwanziger Jahre angestellt wurden: die Frage, wie sich das Materiale des filmischen Bildes über den Rhythmus des Dargestellten und der Montage in eine psychische Bewegung zu verwandeln vermag.⁶⁶ Sein Experiment allerdings zielt nicht auf ein »cinéma pur«, sondern auf die Verflechtung von Ästhetik und Politik. Es liegt nahe, dass vor dem Hintergrund einer solchen, sozialistische Helden idealisierenden Filmtradition (s. auch *Skanderbeg*, 1953) der Entwurf eines ebenso qualvollen wie spiritualitätssuchenden Mittelalters (*Andrej Rubljow*, 1966), in dem einer »durch die Höllenkreise des Leidens gehen [muss], um sich dem Schicksal seines Volkes anschließen zu können«, auf Schwierigkeiten stieß.⁶⁷ In anderen sozialistischen Ländern waren es ebenfalls vor allem die auf der Selbstbehauptung (*Krzyżacy*, 1960) oder der Nationaltradition (*Dorotej*, 1980; *Banovic Strahinja*, 1981) beruhenden Stoffe, die verfilmt wurden.

5. Stoffe und Heroen

Die Zahl der Filme, die sich direkt auf mittelalterliche Überlieferungen beziehen, ist im Ganzen gering. Aus dem Bereich des Artusromans werden gelegentlich Chrétien de Troyes und Thomas Malory aufgegriffen (s. unten). Auch Versionen der Tristangeschichte besitzen, manchmal als Subtext, eine gewisse Prominenz.⁶⁸ Partien aus Dante, Boccaccio und Chaucer benutzen italienische Regisseure wie Matarazzo oder Pasolini in freier Anverwandlung. Größere Popularität kommt der Franziskuslegende zu, die teilweise nach den *Fioretti* und der *Vita de Fratze Ginepro* (Rossellini: *Fran-*

⁶⁵ Sergei Eisenstein: *The Structure of the Film* (O stroyenii veshchei, 1939), in: ders.: *Film Form. Essays in Film Theory*. New York 1949, S. 150-178, hier S. 152.

⁶⁶ FAHLE (Anm. 88), S. 67. Die semantische Dimension des Rhythmus im Sinne einer raumzeitlichen Differenzform wird in der zeitgenössischen russischen Filmtheorie diskutiert; vgl. WOLFGANG BEILENHOF (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt/M. 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1733).

⁶⁷ Andrej Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*. Berlin, Frankfurt/M. 1985, S. 104.

⁶⁸ MERADITH T. MCMUNN: *Filming the Tristan Myth*, in: HARTY, *Cinema Arthuriana* (Anm. 91), S. 211-219. Zu einer isländischen Anverwandlung des Stoffs, die auch Saga-Elemente aufnimmt, JANE CHANCE und JESSICA WEINSTEIN: *National Identity and Conversion through Medieval Romance. The Case of Hrafn Gunnlaugsson's Film ›Í Skugga Hrafnins‹* (In the Shadow of the Raven), in: *Scandinavian Studies* 75 (2003).

cesco, giullare di Dio, 1950), teilweise nach der Legende der drei Gefährten (Cavani: *Francesco*, 1989) verfilmt wurde. Beim Jeanne-d'Arc-Stoff greifen Dreyer, Bresson und Rivette direkt auf die Prozessakten von 1431 und 1456 zurück. Auf weniger bekannte Überlieferungen stützen sich *Le moine et la sorcière* (Schriften Etiennes de Bourbon), *Anchoress* (Brief über eine Reklusin) und *The Hour of the Pig* (Figur des Anwalts Bartholomew Chassene). Die allermeisten Filme hingegen verwenden als Vorlagen etablierte Werke (Romane, Stücke, Opern) des 19. und 20. Jahrhunderts. Das hat zumindest zwei Vorteile. Zum einen sichert das Prinzip, Populäres aufzugreifen, dem neuen Medium selbst Popularität und zudem Kalkulierbarkeit. So wie im 15. Jahrhundert vor allem handschriftlich bereits verbreitete Werke gedruckt wurden, so wurde auch im 20. das Risiko hoher Produktionskosten dadurch bewältigt, dass man an erfolgreiche Werke anschloss. Zum andern bieten die vorliegenden literarischen Werke – man denke an Ecos *Name der Rose* – reich entfaltete Mittelalterimaginationen, die die filmische Umsetzung erleichtern und den Zeitenabstand verringern: in ihnen erscheint das Mittelalter schon, romantisierend, mythisierend oder schlicht analogisierend, verfallsgeschichtlich oder fortschrittsgeschichtlich, einer späteren Zeit angepasst. An der Spitze stehen die historischen Romane von Sir Walter Scott (1771-1832), die, meist auf Schottland bezogen, populäre Mittelalterbilder lange Zeit bestimmten. Detailreich und aktionsgeladen, vermischen sie Fakten und Fiktionen und lassen das Panorama einer durch Konflikte, Intrigen und Spannungen geprägten Ritterzeit entstehen, in der Loyalitäten letztlich die Oberhand behalten. Ihre visuelle Dichte prädestinierte sie für filmische Umsetzungen. Auf den Roman *The Talisman* gehen die Kreuzzugsszenarien von Cecil B. DeMille (*The Crusades*, 1935) wie David Butler (*King Richard and the Crusades*, 1954) zurück. Auf die Vermengung des anglo-normannischen Konflikts mit dem Richard-Löwenherz- und dem Robin-Hood-Mythos bzw. die Idealisierung eines in Frankreich reüssierenden schottischen Ritters rekurriert Richard Thorpe (*Ivanhoe*, 1952; *Quentin Durward*, 1955).

Ein weiterer wichtiger Impulsgeber war Victor Hugo, der in *Notre Dame de Paris* (1831) seinerseits den historischen Roman scottischer Prägung überbieten und zum Paradigma des Romankunstwerks machen wollte. Zentriert um den auf der Schwelle von Monströsem und Humanem, Mittelalterlichem und Neuzeitlichem stehenden buckligen Glöckner verband er ein Zeitbild von Paris im ausgehenden Mittelalter mit einer melodramatischen Handlung – ein ideales Modell für filmische Anverwandlungen. Ein knappes Dutzend Verfilmungen setzten je andere Ak-

zente und brachten je andere Aktualitäten ins Spiel.⁶⁹ Während Worsley (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923), gegen den tragischen Schluss des Romans, Esmaralda und Phoebus am Ende als Liebespaar vereint sein lässt, lässt Dieterle (1939), ebenfalls gegen die Vorlage, Phoebus sterben, um die Liebesgeschichte in eine Völkergeschichte zu überführen. Präzise in den Details und brillant in der Schwarzweiß-Photographie, benutzt er die Geschichte, Prinzipien von Humanität, Demokratie und Fortschritt historisch zu begründen. Aufgeschlossen für Neues zeigt sich hier der König – ein Roosevelt des späten Mittelalters. Aufgewertet werden die Bettler, die ihr eigenes System von Gerechtigkeit besitzen, und die Zigeuner, die das Paradigma der verfolgten Rasse vertreten. Sie erhalten am Ende das Bleiberecht im Königreich, nachdem es dem Dichter gelungen ist, das Volk zu mobilisieren: durch Vervielfältigung seines Aufrufs mit Hilfe der Druckerpresse. Quasimodo wiederum ist der eigentliche Fluchtpunkt des zivilisatorischen Prozesses: Als Esmaralda ihm bei seiner peinvollen Ausstellung auf dem Rad Wasser in den Mund träufelt, zeigt ihn die Kamera aus einer Perspektive, die seine Deformation fast vergessen macht. Er wird zu einer Passionsfigur, die sich vom »victime« zum »sacrifice« wandelt: Bereit sich für Esmaralda zu opfern, sieht er diese am Ende, von der Galerie der Kathedrale herab, sich von ihm entfernen – und wir sehen ihn fast zur Einheit werden mit den Wasserspeiern, an die er sich schmiegt: eine Verkörperung der alten Zeit, die die neue ermöglicht.



Wilhelm Dieterle, The Hunchback of Notre Dame (1939)

Diese spezifische Sinngebung macht es wiederum möglich, eine neue Version explizit mit der Treue zu Hugos Roman zu legitimieren: so in der Einleitung zu Delannoys Film von 1956, der sogar jene geheimnisvollen griechischen Schicksalslettern zeigt, eingeritzt in die Wand der Kathedrale

⁶⁹ DONA M. AVERY: Bending 'The Hunchback'. A rhetorical inquiry into Hollywood's quasi-medieval relationship with disability. Diss. Arizona State University 2004.

von einer mittelalterlichen Hand und verschwunden im Laufe der Zeiten, von denen der Roman seinen Ausgangspunkt nimmt. Die *Hunchback*-Filme stellen mit ihrer Konzentration auf ein städtisches Spätmittelalter eine spezifische Gruppe unter den Mittelalterfilmen dar, erweisen sich aber mit ihren ausführlichen Szenen der Belagerung und Verteidigung der Kathedrale jenen durchaus verbunden. Auch hier bleibt also das angedeutete Bild einer durch Ritterschaft und Feudalismus, Kämpfe und Agonalitäten geprägten Epoche gültig. Dieses Bild ist zwar einseitig, entspricht aber durchaus einer bestimmten Dimension der historischen Selbstbeschreibung. Die volkssprachigen mittelalterlichen Romane widmen lange Partien der Beschreibung von Turnieren und Kämpfen, Aufzügen und Festen, Rüstungen und Wappen, Gewändern und Waffen. Sie sind bestimmt von den Prinzipien der Ostentation einerseits, der Agonalität andererseits: Macht, Tugend und Stärke müssen zum Vorschein gebracht und immer wieder aufs Neue verhandelt werden – am Körper und im Verhältnis der Körper zueinander.⁷⁰ Darin findet das Kino seine nicht zuletzt visuellen Vorbilder und findet es die Möglichkeit, seine eigenen Stärken (Bewegung, Schnelligkeit, Vielfalt) zum Austrag zu bringen. Auch deshalb sind die bevorzugten Stoffe heroische, definiert durch ihre für Dynamik sorgenden Aktionen und ihre im allgemeinen kulturellen Bewusstsein verankerten Protagonisten: Robin Hood, Jeanne d'Arc und Wilhelm Tell, König Artus und seine Tafelrunde. Sie situieren ihre Handlung in der Spannung von Angelsachsen und Normannen, von Frankreich und England (Hundertjähriger Krieg), von Eidgenossenschaft und Reich, von Christen und Sarazenen.

Die Kreuzzüge sind ein beliebtes Sujet, um Aktion und Exotik zu kombinieren, politische, religiöse und private Dimensionen zu verschränken. Exemplarisch ist hier *El Cid* (1961), der, in den Details der Handlungsführung recht locker, die Liebesgeschichte zwischen Rodrigo und Jimena mit der Geschichte der sich erst spät gegen die muslimische Bedrohung vereinigenden spanischen Regionalkräfte verknüpft.⁷¹ Die Präsenz dieser Bedrohung wird eindringlich realisiert durch die scheinbar bis in den Zuschauerraum ausgreifende Faust des arabischen Invasors. Sie wird bewältigt durch den modernen Typus des ebenso gefühlvollen wie weitsichtigen Helden. Rodrigo steht zwischen den Welten, nämlich den verschiedenen spanischen Kräften, aber auch Christen und Muslimen. Seine Toleranzidee verleiht dem Film einen moralischen Anstrich, der indes nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass zum einen die Mauren nur dann ak-

⁷⁰ Vgl. CHRISTIAN KIENING: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt/M. 2003 (Fischer 15951).

⁷¹ Vgl. Kapitel VIII (FRANÇOIS AMY DE LA BRETÈQUE).

zeptabel sind, wenn sie sich den christlichen Werten anpassen, zum andern ihre Niederlage als Bedingung des spanischen Nationbewusstseins fungiert.



Anthony Mann, El Cid (1961)

Doch gibt es neben dem europäischen Modell der Verständigung auch ein arabisches, das im übrigen auf jenes bezogen bleibt: Chahines *An-Nasr Salah ad-Din* (1963) wirkt in vielem wie eine Kontrafaktur von DeMilles *The Crusades* (1935). Auch hier stehen die zwieträchtigen europäischen Herrscher dem edlen Saladin gegenüber, dessen Photographie sich als der Hintergrund erweist, über den sich die Kamera eingangs in Nahaufnahme, während die Titel laufen, bewegt. Er ist ein Herrscher mit Weitsicht und Toleranz, der schließlich auch den lange schwankenden Richard Löwenherz dazu bringt, vom Streben nach Ruhm abzulassen und auf die Linie des Friedens einzuschwenken. Am Ende ist der eigennützige Philippe August von Frankreich abgereist, seine niederträchtige Gemahlin Virginia entstellt und von ihrem eigenen Liebhaber ermordet, der heimtückische Arthur von Flandern, Richards engster Vertrauter, wahnsinnig geworden: in einem Käfig durch die Straßen geführt, hält er sich für den König von Jerusalem. Richard wiederum verzichtet auf den Anspruch auf Jerusalem und gewinnt das Aufenthaltsrecht für alle christlichen Pilger; Saladin gibt ihm als Botschaft an seine Untertanen auf den Weg: »Sage ihnen und allen Menschen in Europa, dass genug Raum ist für alle«. Chahine folgt den Mustern Hollywoods, zum Beispiel indem er Mittlerfiguren ins Zentrum stellt: den gemäßigten arabischen Christen Issa und die zunächst fanatische christliche Kreuzritterin Luisa, die sich wechselseitig das Leben retten und am Ende mit dem Segen Richards zusammenbleiben können. Er weicht

andererseits von diesen Mustern ab, indem er die Monumentalität durch stilistische Eigenwilligkeit konterkariert: Diskontinuierliche Schnitte, rasche Bildfolge, schräge Close-ups und stehende Bilder verleihen den Kampfszenen eine beklemmende Dynamik, Low-key-Ausleuchtung den Nachtszenen eine Aura des Undurchschaubaren. Die panarabische Idee, durch die einigende Figur Saladins vertreten, hat sowohl zeitgeschichtliche Implikationen (im Hinblick auf die Regierung Nassers) wie überzeitliche Züge.⁷²

Ähnliche Balanceakte vollziehen sich in Chahines *Al Massir* (1997), wo die Fragilität west-östlicher Beziehungen anhand des Philosophen Averroes und der symbiotischen andalusischen Kultur aufgezeigt wird, oder auch in Othenin-Girards *The Crusaders* (2001), wo mit dem christlichen Sarazenen Martin und der schließlich mit einem Christen verheirateten Jüdin Rahel eine Idee friedlicher Koexistenz des Wissens und Glaubens im Zentrum steht – die allerdings unter Absehen aller Spezifika der mittelalterlich-arabischen und -jüdischen Kultur entworfen ist. In Scotts *Kingdom of Heaven* (2005) gilt als Verdienst des jungen Helden Balian, dass er angesichts der unabwendbaren Eroberung Jerusalems durch die Sarazenen mit Saladin den freien Abzug der Bewohner aushandeln kann. Balian und Saladin erscheinen als Vermittler, die inmitten von Gewalt und Blutvergießen und gegen Fanatiker in den eigenen Lagern einen Raum für politisches Handeln offen zu halten, Toleranz zu wahren und Versöhnungsgesten zu vollziehen versuchen: Balian, indem er das Leben eines maurischen Fürsten schont, Saladin, indem er beim Einzug in die Heilige Stadt eigenhändig ein umgestoßenes kleines Kreuz wieder aufstellt. Konzentrieren sich Filme wie diese auf die *bei* den Kreuzzügen mit neuen Selbst- und Fremderfahrungen konfrontierten Helden, so zeigen andere eher die *aus* den Kreuzzügen resultierenden Entfremdungen, Sinnverluste und Entmenschlungen (*Det sjunde inseglet*, 1957; *Robin and Marian*, 1976; *La Passion Béatrice*, 1987). Das Geschehen im Heiligen Land bildet hier nur einen Hintergrund und kann, wie im Falle Robin Hoods, mit anderen Stoffbereichen verknüpft werden.

Robin Hood ist zweifellos der bekannteste mittelalterliche Held der modernen Populärkultur.⁷³ Die Ausmalung seiner Taten erfolgt seit dem 15. Jahrhundert und erreicht im 19. und 20. eine alle Medien nutzende Breitenwirkung. Kein anderer Protagonist ist so fest im kulturellen Imaginären verankert – nicht einmal König Artus, der ja eher Mittelpunkt als Handlungsträger der höfisch-ritterlichen Kultur ist. Robin Hood verkörpert demgegenüber den beweglichen Helden par excellence, oszillierend zwischen den Welten des Hofes, der Stadt, des Klosters und des Waldes,

⁷² Vgl. ABERTH (Anm. 1), S. 91-106.

⁷³ STEPHEN KNIGHT: Robin Hood. A Complete Study of the English Outlaw. Oxford 1994; THOMAS HAHN (Hg.): Robin Hood in Popular Culture. Violence, Transgression and Justice. Woodbridge 2000.

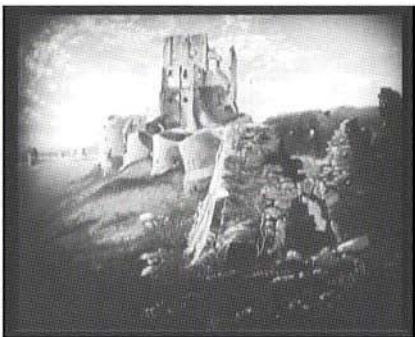
den Welten der Adligen, der Handwerker, der Mönche und der einfachen Leute. Die Beweglichkeit verbindet sich mit Randständigkeit. Beides ist auf das Überschreiten von Grenzen hin angelegt. Und beides wird befördert durch eine Traditionsbildung, die nicht wie im Falle von Artus auf die kunstvollen Epen des hohen Mittelalters zurückgeht, sondern auf spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Verschriftlichungen unter neuen medialen und formalen Bedingungen: Flugblatt, Druck, Ballade. Sie beförderten nicht nur die Zirkulation des Stoffs, sondern auch die Weiterarbeit daran – mit dem Resultat, dass jede Zeit sich ihr Bild des Helden machte, ein historisches oder sagenhaftes, aufgeklärtes oder romantisches. Trotz dieser Vielfalt vollzieht sich, wie auch bei anderen populären Stoffen, parallel zur Entwicklung der verschiedenen Versionen eine Emblematisierung zentraler Ausschnitte: Auseinandersetzung mit dem Sheriff von Nottingham, Loyalität zu König Richard, Liebe zu Lady Marian. Es entstand das kindergerechte Bild des moralisch integren Außenseiters, der sich den Ungerechtigkeiten der Welt widersetzt und die Basis eines fürderhin genuin englischen Königtums bildet.

Daran knüpfen die Filmversionen an.⁷⁴ Allein sechs sind es zwischen 1908 und 1913, bevor Allan Dwan und Douglas Fairbanks 1922, im Gefolge der Fairbanks-Filme *The Mark of Zorro* (1920) und *The Three Musketeers* (1921), den Stummfilmstar endgültig als unübertrefflichen Helden des Mantel-und-Degen-Films etablieren. Die Beziehung zur historischen Dimension des Stoffs wird an vorangestellten Schrifttexten deutlich. Vier Verse aus Charles Kingsleys Gedicht *Old and New* verweisen auf die Flüchtigkeit vergangener Dinge und Taten: »So fleet the works of men | Back to their earth again | Ancient and holy things | Fade like a dream.« Die erste Einstellung zeigt eine Burg in Ruinen. Zwischentitel betonen das Wechselspiel von Vergehen und Fortleben: »Stately castles whose turrets pierced the sky have left imperishable record. [...] Though the storm of centuries have laid waste the work of men their spirit soars on and poets make live again the days of chivalry.« In der nächsten Einstellung ersteht die Burg aus den Ruinen wieder zu früherem Glanz, die Zugbrücke klappt herunter und entlässt die prächtig geschmückten Ritter von England zu ihren Taten – eine deutliche Markierung dessen, wozu der Film in der Lage ist: die Zeitdifferenz zu überwinden und die Vergangenheit gegenwärtig zu machen. Ein weiterer Zwischentitel definiert das Historische als Kombination aus Faktischem und Imaginärem: »History – in its ideal state – is a

⁷⁴ DAVID TURNER: *Robin of the Movies*. Kingswinford 1989; am umfassendsten SCOTT ALLEN NOLLEN: *Robin Hood. A Cinematic History of the English Outlaw and His Scottish Counterparts*. Jefferson, N. C., and London 1999; außerdem RICHARDS (Anm. 2), S. 187-216; ABERTH (Anm. 1), S. 163-195; AMY DE LA BRETEQUE (Anm. 1), S. 569-616.

compound of legend and chronicle and from out both we offer you an impression of the Middle Ages.«

Es ist damit die spezifische Mischung angesprochen, die den Robin-Hood-Stoff kennzeichnet und die das Kino seinerseits auf spezifische Weise umsetzt: hier in Form einer Zweiteilung, die einer Staatshandlung am Hof und im Orient die Outlaw-Situation im Sherwood Forest entgegensetzt. Erst als der Earl of Huntingdon, der König Richard (Löwenherz) auf den Kreuzzug begleitet, aufgrund einer Botschaft der von Richards Bruder John verfolgten Lady Marian zurückkehrt, wird er zu Robin Hood, der um sich eine Bande Outlaws scharft und schließlich, unter Mithilfe des inkognito auftretenden Königs, John vertreiben und Marian heiraten kann. Die Dynamik des Waldlebens bleibt so in ein politisches Geschehen eingebunden. Sie ist Austragsfeld der Spannung zwischen dem legitimen König, der Gerechtigkeit und Souveränität repräsentiert, und dem Usurpator, der in einem drastisch ausgemalten Terrorregime das Land tyrannisiert. *Robin Hood* ist wie alle Fairbanks-Filme ein aktionsbetonter Streifen, in dem sich der Protagonist durch seine Beweglichkeit und Geschicklichkeit, Schnelligkeit und Stärke auszeichnet. Auch der Humor kommt dabei nicht zu kurz, ist der Held doch ebenso tapfer gegen die Feinde wie zaghaft mit den Frauen. Das ermöglicht es, die Geschichte der Wiedergewinnung von Legitimität als Geschichte einer späten Adoleszenz zu erzählen – ein auch für andere Actionhelden der Populärkultur geläufiges Muster: Noch in *King Arthur* (2004) bedarf es aller Verführungskraft Guineveres, den ganz und gar dem Krieg ergebenen Arthur für einen Moment abzulenken; zum Kuss und zur Verbindung kommt es aber erst, nachdem sie sich als tapfere piktesche Kämpferin gegen die Sachsen ausgezeichnet hat.



Allan Dwan, Robin Hood (1922)

Dwans *Robin Hood* setzte Standards vor allem in seiner szenischen Dynamik und seiner visuellen Prägnanz. Leitmotivischen Charakter hat das Drei-Löwen-Wappen Richards: Die Outlaws bringen es, metonymisch die

Präsenz des Königs herstellend, überall an, und Robin selbst wird umgekehrt am Ende durch das Wappenschild, das die Pfeile von Johns Armbrustschützen abhält, beschützt. Ebenfalls ein eindringliches Bild für die Spannung von Präsenz und Absenz liefert das von Marian nach dem originalen Schatten von Huntingdons Kopf an die Wand gezeichnete Konterfei, das ihr den abwesenden Geliebten gegenwärtig macht und das dieser nach seiner Rückkehr unter dem wuchernden Efeu noch einmal hervorholt. Damit wird jene alte Überlieferung aufgerufen, dergemäß das Schattenbild überhaupt das erste Bild eines Menschen gewesen sei.⁷⁵ Der Film profiliert sich vor dem Hintergrund der medialen Urszene selbst als ein Medium des Ursprungs im doppelten Sinne – des Ursprungs der Legende und des Ursprungs einer die statische Abbildungshaftigkeit übersteigenden Kunst. Doch zeigen Momente wie diese auch, in welchem Maße der frühe Film seinerseits von Einzelbildern geprägt ist, die mehr die paradigmatischen Beziehungen als die syntagmatischen Abläufe betonen. Das ändert sich nicht zuletzt mit der Einführung des Ton- und des Farbfilms. William Keighley und Michael Curtiz (der während der Dreharbeiten die Regie übernahm) verlassen sich zwar in *The Adventures of Robin Hood* (1938) auf das gleiche Starprinzip wie Dwan: Statt des eher gegen sein Image besetzten James Cagney (der ursprünglich vorgesehen war) drehen sie mit dem durch seine Mantel-und-Degen-Filme bekannten agilen und attraktiven Errol Flynn, dem die junge, strahlende Olivia de Havilland zur Seite steht. Doch der Film, »Based Upon Ancient Robin Hood Legends«, wählt einen anderen Fokus – als wolle er mit der Stummfilmversion weniger konkurrieren als ihr Reverenz erweisen, sie ergänzen und gleichzeitig erneuern. Versammelt sind nun die wesentlichen Momente der populären Überlieferung: Robins Begegnung mit Little John und Friar Tuck, sein Widerstand gegen Guy von Gisbourne und den Sheriff von Nottingham, sein Festmahl im Sherwood Forest, sein Sieg beim Bogenschießen, seine Liebe zu Lady Marian, die ihm das Leben rettet. Manche Szenen zitieren den Stummfilm, machen aber auch sichtbar, wie sich die filmischen Möglichkeiten von Szenenaufbau, Kameraführung und Montage verändert haben. Subtil ist die Kombination von Bild, Ton und Musik: Die »erste Einstellung (Trommler, die eine Ankündigung signalisieren) [dient] als Vorwand, um das Ausgangsthema durch eine hämmernde Coda zu ergänzen, die das Stück beendet und als diegetische Musik zugleich in die Geschichte einführt.« In der Szene, in der Robin und Marian sich erstmals näher kommen, sprechen sie über Leid und Unterdrückung, während musikalisch das Liebesthema anklingt. Im Ganzen enthält die Originalpartitur des Wiener Exilkomponisten Erich Wolfgang Korngold, der auch selbst das Orchester

⁷⁵ HANS BELTING: Bild-Anthropologie. München 2001, S. 181.

dirigierte, mindest elf Hauptthemen, die sich im Laufe des Films auf komplexe Weise verschränken.⁷⁶ Das Technicolorverfahren, das zu diesem Zeitpunkt den ersten großen Durchbruch im Hollywoodkino erlebte, macht den Film zu einem optischen Spektakel, nuancenreich auf der Grenze von Natürlichkeit und Künstlichkeit – ironischerweise hatte Fairbanks selbst in *The Black Pirat* (1926) eine der frühen Anstrengungen unternommen, mit einem Abenteuerfilm in Technicolor der Leinwand neue Möglichkeiten zu eröffnen.

The Adventures of Robin Hood, unter dem seit 1930 geltenden Production Code entstanden, ist weniger direkt als sein Vorgänger: die Grausamkeiten gegenüber der Bevölkerung werden nur berichtet, nicht gezeigt, dafür aber romantischer: Robin muss nicht erst aus seiner junggesellenhaften Ritterwelt herausgelöst werden. Auch setzt der Film andere Akzente: Der Konflikt ist einer zwischen Normannen und Angelsachsen; Robin wird zum wahren Vertreter der Entrechteten. Bei der Versammlung unter der Eiche schwört er das »Volk« der »freeborn Englishmen« auf ein politisches Programm ein: »Do you, the freemen of the forest, take oath [...] to dispoil the rich only to feed the hungry, clothe the naked and shelter the old and sick, to protect all women, Norman or Saxon, rich or poor?« Das an die Bergpredigt anklingende Programm vereint christlich-humanitäre, soziale und politische Ziele. Es zielt darauf, den Konsens herzustellen, der eine sozialgerechte monarchistische Demokratie trägt. Am Ende kann Richard die Einheit des Königreiches, die Versöhnung zwischen den rivalisierenden Gruppen und die Ausmerzung von Unterdrückung und Ungerechtigkeit verkünden. Der Sachse Robin wird zum Baron Locksley und zum Grafen von Sherwood und Nottingham ernannt und heiratet die Normannin Marian: ein Reflex der Verschmelzungsideologie der Roosevelt-Zeit, deren klare Polarität von gut und böse an den Mahlzeiten ebenso wie an den Kleidern oder den choreographischen Tableaus zum Ausdruck kommt.⁷⁷

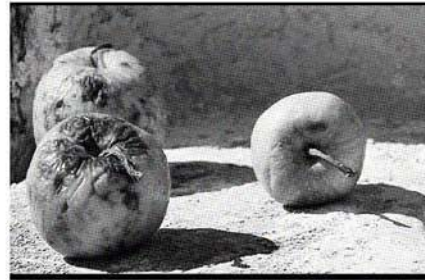
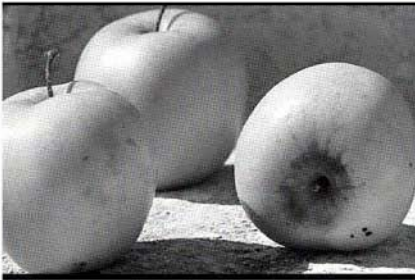
Das nicht historistisch-mittelalterliche Technicolormärchen steckt das Feld ab, auf dem sich die Robin-Hood-Filme der Folgezeit bewegen werden. Sie variieren die Handlungsausschnitte, die Haupt- und Nebenakteure, die geographische Situierung, die thematischen Akzente. Sie spielen mit der Kombination aus szenischen Einfällen und technischen Möglichkeiten. Sie geben aber auch immer wieder zu erkennen, dass die Behandlung des Stoffs eine reflektierte ist, die ihre eigenen Mittel der Mythenstiftung weder verleugnen kann noch will.⁷⁸ Die *Adventures* werden in *The Court Jester* (1956), Reynolds' Actionfilm *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) post-

⁷⁶ MARTIN MARKS: Der Klang der Musik, in: NOWELL-SMITH (Anm. 44), S. 226-235, hier 230f.

⁷⁷ AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 584.

⁷⁸ Vgl. Kapitel II (HEINRICH ADOLF).

wendend in Mel Brooks' *Robin Hood: Men in Tights* (1993) parodiert. *Robin Hood: Prince of Thieves* zeigt deutlich die postmoderne Entwicklung des Stoffs: Nicht nur wird dem Helden ein maurisch-muslimischer Begleiter zur Seite gestellt, mit dem zusammen er eines jener aus Science-Fiction-Filmen bekannten interkulturellen oder intergalaktischen Paare bildet. Auch die Ästhetik, verhangener Himmel, erdnahe Farben, verschattete Close-ups, Untersichten, Verzerrungen, fügt sich zu derjenigen, die in den späteren *Alien*- und dann den *Lord of the Ring*-Filmen dominieren wird.



Richard Lester, *Robin and Marian* (1976)

Lesters *Robin and Marian* (1976) erscheint so gesehen als beinahe noch klassischer, gleichwohl subtiler Versuch, den Mythos Robin Hood gleichzeitig zu verabschieden und neu zu begründen.⁷⁹ Die Helden kehren desillusioniert, erschöpft und gealtert von einem zwanzigjährigen Kreuzzug zurück. In Frankreich stirbt Richard Löwenherz einen wenig heldenhaften Tod. In England treffen Robin und Little John zwar auf sagenhafte Erzählungen ihres eigenen Ruhmes, aber sonst nur auf Relikte früheren Glanzes: einen fast zugewachsenen Sherwood Forest, eine aufgelöste Truppe, eine zur Äbtissin gewordene Marian. Doch eben sie ist der Katalysator, der dem Phönix zur Auferstehung aus der Asche verhilft. Robin entdeckt seine Beschützerinstinkte, die Liebe flammt wieder auf, Marian stellt sich an seine Seite. In einem mörderischen, schwerfälligen Kampf auf der Heide unter sengender Hitze besiegt er schließlich den Sheriff von Nottingham. Das Paar rettet sich vor den Verfolgern ins Kloster. Als Robin erfährt, dass der von Marian gereichte Heiltrunk ein Giftrunk war, schickt er sich nach kurzem Aufbäumen in sein Los und nimmt den Tod als Liebestod an. Der mit letzter Kraft abgeschossene Pfeil verliert sich im Blau des Himmels und transformiert die Energie des Helden definitiv ins Überirdische und Mythische: eine Apotheose sowohl ohne Körper wie

⁷⁹ Vgl. BRITTA HARTMANN: *Robin and Marian*, in: TRABER/WULFF (Anm. 2), S. 369-373.

ohne Transzendenz. Lester schafft es, die Zeitlichkeit des Heroendaseins zugleich spürbar zu machen und aufzuheben. Das Sinnbild dafür rahmt den Film: drei Äpfel in drei verschiedenen Einstellungen, zunächst makellos, im nächsten Moment verrottet, am Ende teils intakt, teils verfault – wie der Mythos und die ihn verkörpernden Figuren.

Apotheosen sind der eigentliche Zielpunkt der Jeanne-d'Arc- und in gewissem Maße auch der Wilhelm-Tell-Geschichte. Nationalgeschichtlich aufgeladen, boten sie schon dem frühen Film Möglichkeiten, das Kino als mächtigen Ort der Sinnbildung zu profilieren. Jeanne d'Arc war eine Ikone, in der horizontale und vertikale Beziehungen, einerseits der Konflikt zwischen Frankreich und England, andererseits die Begegnung zwischen dem einfachen Bauernmädchen und der göttlichen Instanz, exemplarisch zusammentrafen. Zugleich standen mit der in Männerkleidern auftretenden Jungfrau Geschlechterordnungen zur Diskussion.⁸⁰ Seit der frühen Neuzeit wurde dies zu wechselnden Deutungen der Figur und unterschiedlichen Anlagerungen an das in seinen Umrissen feststehende Material genutzt, bis im 19. Jahrhundert Jeanne definitiv zur Volksheldin wurde, die aus Kinder- und Schulbüchern nicht mehr wegzudenken war. Die Popularisierung führte zur emblematischen Verdichtung herausragender Momente, auf die wiederum das frühe Kino zugreifen konnte: in mehr oder weniger statischen Tableaus, die zunächst keine kontinuierliche Erzählung liefern. Eine zentrale Szene war die Hinrichtung, in der das Opfer für die Nation kulminiert, an der aber auch schon 1895 die Unterschiede der amerikanischen und der französischen Perspektive sichtbar werden. Konzentriert Edison sich auf das Sensationelle einer Exekution, die die Gerichtsbarkeit eines barbarischen Zeitalters zum Ausdruck bringt, stellt Lumière, indem er im Filmbild das bekannte Wandgemälde aus dem Panthéon durchscheinen lässt, Jeanne als die der Republik vertraute Nationalheldin dar – sie war gerade 1894 für verehrungswürdig erklärt worden.

Auch in der Folgezeit, die in der Seligsprechung (1909) und dann der Heiligsprechung (1920) kulminiert, bleiben die Unterschiede kenntlich.

⁸⁰ NADIA MARGOLIS: Joan of Arc in History, Literature and Film. An Annotated Bibliography. New York, London 1990; dies.: Trial by Passion: Philology, Film and Ideology in the Portrayal of Joan of Arc (1900-1930), in: Journal of Medieval and Early Modern Studies 27 (1997), S. 445-493; HEDWIG RÖCKELEIN, CHARLOTTE SCHOELL-GLASS, MARIA E. MÜLLER (Hg.): Jeanne d'Arc oder Wie Geschichte eine Figur konstruiert. Freiburg u. a. 1996; AMY DE LA BRETEQUE (Anm. 1), S. 777-833; ABERTH (Anm. 1), S. 257-298; EDWARD BENSON: Oh, What a Lovely War! Joan of Arc on Screen, in: DRIVER/RAY (Anm. 23), S. 217-236. Ganz auf die Geschlechtsidentität zentriert ist auch Werner Schroeters 30-Minuten-Film *Johannas Traum* (1972/74), der, durchaus stilsicher, historistische Szenen der Verhandlung von 1431 in Rouen mit mimischen Szenen vor Vorhängen und Resten aus dem eigenen Divenfilm *Der Tod der Malia Malibran* (1971) kombiniert.

Cecil B. DeMille entwirft in seinem Epos *Joan the Woman* (1917) die Heldin als eine weniger politische denn romantische Figur. Der erste Zwischentitel gibt an, die Geschichte sei »Founded on the Life of Joan of Arc, the Girl Patriot, who Fought with Men, was Loved by Men, and Killed by Men – yet Withal Retained the Heart of a Woman.« Momente einer Liebesgeschichte überbrücken den Zeitenabstand. Überdies wird die mittelalterliche Handlung auf eine Gegenwartssituation bezogen, die das Geschehen an die zeitgenössische Erfahrungswelt englischsprachiger Zuschauer anschließt: Ein 1916 im Krieg in Stellung liegender englischer Soldat entdeckt ein Schwert, das sich als dasjenige Jeannes erweist. In einer Vision erscheint ihm die Jungfrau; er erlebt das historische Geschehen nach und identifiziert sich mit dem Soldaten Eric Trent, der, zweimal von Jeanne gerettet, sich in diese verliebte; am Ende ist er selbst bereit, ein Himmelfahrtskommando zu übernehmen. Sterbend erweist ihm die in einer Glorie erscheinende Jeanne die himmlische Gnade, ein Zeichen ihrer eigenen Zeitenthobenheit: »Joan of Arc ist not dead. She can never die and in the war-torn land she loved so well, her spirit fights today« (Zwischentitel vom Anfang).

Das »vom Krieg zerrissene Land«, Frankreich, brauchte einige Jahre, bis die Bedingungen einer minutiösen Elaborierung der Geschichte gegeben waren. Das 500-jährige Jubiläum der Befreiung von Orléans 1929 wurde durch zwei Filme vorbereitet: Marco de Gastyne lieferte ein monumentales Nationalgemälde, dessen Authentizitätsanspruch durch die Verwendung historischer Drehorte unterstrichen wurde (*La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, 1928). Ein halbes Jahr früher, im Frühjahr 1928, war schon Carl Theodor Dreyers *La passion de Jeanne d'Arc* in die Kinos gekommen: eine mit neun Millionen Francs sogar noch etwas teurere Version, die aber ganz andere Akzente setzte.⁸¹ Zwar wurde, unter anderem nach spätmittelalterlichen französischen Handschriften und Entwürfen des *Caligari*-Architekten Hermann Warm, südlich von Paris ein großes Set errichtet, das eine Burg mit mehreren Türmen einschloss:

Inside there were little houses built very simply, but with crooked angles and windows set out of line, like in those miniatures. In the center of the courtyard, opposite the drawbridge, was the church or chapel, and at the side the entrance to the churchyard, where the burning took place. The walls consisted of a cement shell ten centimeters thick, enough to carry the weight of the actors and techni-

⁸¹ Carl Theodor Dreyer: *(Euvres cinematographiques 1926-1934, hg. von MAURICE DROUZY und CHARLES TESSON. Paris 1983 (Drehbuch); HARTY, The Reel Middle Ages (Anm. 1), S. 205-207, Nr. 390 (Bibliographie); zusammenfassende Würdigung bei ABERTH (Anm. 1), S. 279-291, sowie im Kommentar von CASPER TYBJERG zur DVD-Neuedition der restaurierten Fassung in der Criterion-Serie.*

cians during the shooting. The whole construction was painted pink to give it a grey effect against the sky, which stood out white in the film.⁸²

Doch der Aufwand diene vor allem dazu, das Ambiente zu schaffen, in dem alle Beteiligten agieren konnten, als seien sie in die historische Situation eingetaucht. Dreyer reagierte damit auf das Problem, dass filmische Effekte noch keine Authentizität schaffen, bleiben sie doch durch und durch im Kontext der Gegenwart. Der Schweizer Schriftsteller Walter Muschg hatte dieses Problem anlässlich seines Besuchs auf dem Set des Nibelungenfilms in Neubabelsberg auf den Punkt gebracht:

Da, wo der Schauspieler seine Schritte, ins Weite spähend, anhält, hört auch schon seine Welt auf, und dicht beim Bildrand stehen bereits die Beleuchter, tummeln sich die Arbeiter, die Erledigtes niederreißen und Neues aufrichten – davon abgesehen, daß immer mehrere Werke gleichzeitig in Arbeit sind, was dieser Welt vollends ihr einziges Gepräge gibt. [...] Und nun [im Falle des Nibelungenfilms] soll der Wust von Trikot und Heroinenbussen in einer Art und Weise wiederaufgerührt werden, als habe man bis dahin nichts von ihm gewußt? Naturgetreu gefärbtes Wasser soll in Strömen fließen – kann dieser Film schon etwas anderes sein als eine Schwarte? Die Mehrzahl der deutschen Filmunternehmen ist auf falscher Spur (Charlie Chaplin zeigt die richtige), denn man kann volkstümlich sein, ohne als ewiges Vorgestern zu wirken.⁸³

Eben dies versucht Dreyer zu vermeiden. Fünf Monate lang (genau so lang, wie Jeannes Verfahren dauerte) hatten alle auf dem Set anwesend zu sein. Der Dreh erfolgte chronologisch. Ein Nachvollzug der Geschichte sollte sich einstellen. Für die erste Verleihfassung wurden sogar die Credits weggelassen, um den Eindruck der filmischen Inszenierung zu vermeiden. Bei all dem ging es aber weniger um die äußere Authentizität als um die innere Wahrheit der Geschichte. Dreyer hatte das ursprünglich an zwei Erzählungen von Joseph Detail orientierte Drehbuch auf die historischen Prozessberichte umgestellt (deren Herausgeber, Pierre Champion, fungierte als Berater); das Eingangsbild zeigt die Seiten einer Pariser Handschrift, die diese überliefern. Im Weiteren wird immer wieder in Form von Schreibakten und Schriftstücken auf die historische Ereignishaftigkeit verwiesen. Zugleich aber wird mit den genuinen Mitteln des Kinos deren Kern freigelegt. Konzentriert auf das Jahr 1431, auf Verfahren und Hin-

⁸² ABERTH (Anm. 1), S. 281: Zitat nach Dreyers Zeitgenossen Ebbe Neergaard; vgl. BRITTA MARTENSEN-LARSEN: Die Bedeutung mittelalterlicher Miniaturen für Carl Th. Dreyers Film *La Passion de Jeanne d'Arc*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 55/1 (1992), S. 136-149.

⁸³ Walter Muschg: Filmzauber, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 997 (30. 7. 1922); zitiert nach den Auszügen in: Hätte ich das Kino (Anm. 6), S. 336.

richtung Jeannes, die überdies auf einen Tag zusammengedrängt sind, entwirft Dreyer in fünf Akten eine Passionsgeschichte höchster Intensität, die Züge einer klassischen Tragödie trägt: vom Aufbau der Situation im Gerichtsverfahren über die mit der Folterkammer verbundene Krise bis hin zur Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Im Zentrum stehen mehr die religiösen als die politischen Aspekte, ja vor allem die mit dem Geschehen verbundenen Emotionen, sichtbar gemacht in Form von Affektbildern: Großaufnahmen der Gesichter, die jene Theorie der schriftanalogen, aber genuin filmischen Dimension der Close-ups in die Praxis umsetzen, die Béla Balázs 1924 in seinem Buch *Der sichtbare Mensch* aufgestellt hatte:

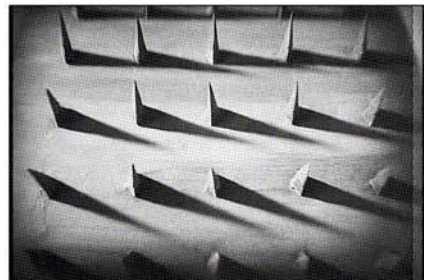
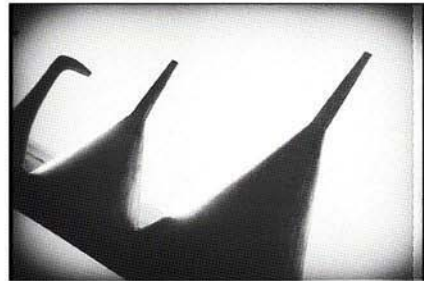
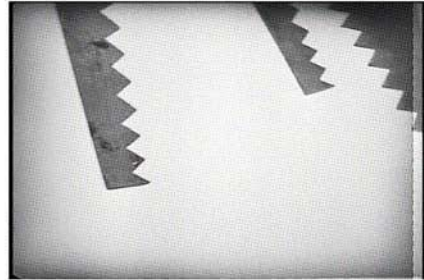
Es war bereits möglich, einen gewaltigen Film von wildem, leidenschaftlichem Kampf auf Leben und Tod *nur mit Gesichtern* darzustellen. Dreyers *Jungfrau von Orléans*. Die aufpeitschende, erschütternde, lange Szene der Inquisition. Fünfzig Menschen sitzen die ganze Zeit am selben Platz. Tausend Meter hindurch nur Köpfe. Ohne Raum. Aber der Raum wird uns gar nicht gegenwärtig. Wozu auch? Hier wird nicht geritten und nicht geboxt. Diese tobenden Leidenschaften, Gedanken, Überzeugungen prallen nicht im Raum aufeinander. Und doch ist dieses gefährliche Duell, in dem sich nicht Klingen, sondern Blicke kreuzen, von atemberaubender Spannung, zwei Stunden lang. Denn wir sehen jeden Angriff und jede Parade, jede Finte, jeden Stoß des Geistes, und wir sehen jede Wunde, die die Seele bekommt. Dieser Film spielt sich in einer anderen Dimension ab als die Cowboyfilme oder die Alpenfilme. Das machte die Nähe der Kamera möglich.⁸⁴

Die Großaufnahmen, allen voran die der leidenden Maria Falconetti als Jeanne, erweisen die Gesichter als die eigentlichen Erscheinungsflächen eines sowohl faktischen wie innerlichen, sowohl historischen wie überzeitlichen menschlichen Dramas:

Zwar ist es der Zorn *des Bischofs* und das Martyrium *von Jeanne*, von den Rollen und Situationen bleibt aber nichts erhalten als das, was man zur Freisetzung des Affekts und zur Ausführung seiner Verbindungen braucht, wie etwa ein »Potential« für Zorn oder List oder eine Opfer- oder Märtyrer-»Qualität«. Es geht darum, aus dem Prozeß die Passion herauszuziehen, aus dem Ereignis den unerschöpflichen und leuchtenden Teil zu gewinnen, der über seine Aktualisierung hinausgeht, »die Vollendung, die selbst niemals vollendet ist«.⁸⁵

⁸⁴ Béla Balázs: *Der Geist des Films* [zuerst 1930]. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Frankfurt/M. 2001 (stw 1537), S. 18.

⁸⁵ DELEUZE (Anm. 11), S. 149.



Carl Theodor Dreyer, La passion de Jeanne d'Arc (1928)

In einem der wenigen Zusätze zum historischen Material zeigt Dreyer in den Schlusseinstellungen Bilder des sich gegen die Soldaten erhebenden französischen Volkes, die, inspiriert von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin*, das Spannungsfeld von individueller und überindividueller Dimension konturieren. Sie bieten einen Kontrapunkt zu dem vorangehenden, auf Jeannes Erleben konzentrierten Geschehensablauf und öffnen diesen doch noch auf das Politische und Soziale hin. Sie bleiben aber den gleichen Prinzipien verbunden: Expressivität und Abstraktion.⁸⁶ Expressivität wird erreicht durch die Nuancen der Gesichter wie durch den Kontrast der

⁸⁶ Vgl. zum zeitgenössischen Kontext CLAUDIA ÖHLSCHLÄGER: Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne. Paderborn 2005.

Ausleuchtung und die Empfindsamkeit des Materials: panchromatischer Film, der es erlaubt, die Feinheiten des Graus einzufangen und Bilder von graphischer Qualität zu schaffen. Abstraktion wird erreicht durch schlichte Kleidung und kahle weiße Wände, durch eine Ablösung der Gesichter von den Räumen, durch schräge Perspektiven, dezentrierte Kadrierungen, mangelnde Tiefenschärfe und diskontinuierliche Montage.⁸⁷ Dreyer steht damit dem in den zwanziger Jahren von der französischen Filmästhetik entwickelten Modell der Photogénie (Delluc) nicht fern.⁸⁸ Indem er die neuesten filmischen Techniken nutzt, versucht er zugleich, dem Zuschauer eine geradezu körperliche Erfahrung des historischen Geschehens zu vermitteln. Der Film hat einen etwa doppelt so schnellen Schnittrhythmus wie die zeitgenössischen Hollywoodfilme und nähert sich damit der von Eisenstein perfektionierten Methode, durch Montage höchste Wirkung zu erzielen. Wir sollen Jeannes Ängste nicht nur sehen, sondern erleben, sollen teilhaben an ihrer Schwäche ebenso wie an der Ambivalenz der kirchlichen Vertreter. Die Drohung der Folter beispielsweise wird erfahrbar durch laufende Zwischenschnitte auf Jeannes Gesicht und durch eine Steigerung der tödlichen Bewegung der Instrumente, die mit einer Dynamisierung des filmischen Bildes einhergeht.

Dreyers *Passion* beeindruckte die Zeitgenossen (selbst der skeptische Thomas Mann äußerte sich emphatisch) und machte Filmgeschichte. Sie war aber zu vielschichtig, um ohne weiteres ein Modell für nationale Geschichtsentwürfe abgeben zu können. Im Dritten Reich schuf Gustav Ucicky *Das Mädchen Johanna* (1935), in dem er die Heroine als Exempel für die Befreiung eines Landes von Fremdherrschaft profilierte. Ähnlich hatte schon zwei Jahre zuvor Heinz Paul in einer deutsch-schweizerischen Koproduktion großen Stils einen nationalsozialistischen *Wilhelm Tell* an Originalschauplätzen gedreht: Er diente nicht nur dem Devisenschmuggel und der Spionagetätigkeit, sondern auch einer Gleichschaltung völkischer Ideologie, die allerdings nicht zustande kam. Nach dem Hitlerattentat nahm man in Deutschland vom *Tell* Abstand, ließ doch die Geßlerfigur durchaus heterogene Sichtweisen gegenwärtiger Herrschaft zu. Auch in der Nachkriegszeit weckte der Stoff, der allein bis 1924 fast ein Dutzend Mal verfilmt worden war, nicht mehr den besonderen Reiz der Cineasten: Eine schweizerische Version von 1960 (*Wilhelm Tell – Burgen in Flammen*) unternahm im Kontext des Kalten Kriegs eine Selbstvergewisserung auf der

⁸⁷ DAVID BORDWELL: The Films of Carl Theodor Dreyer. Berkeley 1981, S. 66-84.

⁸⁸ OLIVER FAHLE: Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre. Mainz 2000.

Basis einer eher peinlichen Verknüpfung von Pseudo-Historischem und Touristischem.⁸⁹

Im Ganzen bot der Tell-Stoff trotz Schillers prägnanter Dramatisierung nicht das narrative und visuelle Potential des Jeanne-d'Arc-Stoffs. Dieser blieb auch nach dem Zweiten Weltkrieg ein je neuer Gegenstand, Weiblichkeitsbilder anhand großer Schauspielerinnen im historischen Ambiente zu entfalten.⁹⁰ Das nationale Moment trat dabei ebenso zurück wie die klassische Heroisierung. Zeigte Victor Fleming noch eine Ingrid Bergman als traditionell vorbildliche Glaubensstreiterin (*Joan of Arc*, 1948), so stellte Otto Preminger Jean Seberg in einen Kontext, der Ansätze zur Distanzierung vom Heiligenstereotyp erkennen lässt (*Saint Joan*, 1957). Vollends die französischen Regisseure machen ihre Filme zu Reflexionen über die Möglichkeit historischer Rekonstruktion: Anknüpfend an Dreyer verwenden Bresson (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962) und Rivette (*Jeanne la Pucelle*, 1993) dokumentarisierende Mittel, die sich den Illusionseffekten von Hollywoods Mittelalterfilmen widersetzen. Auch Besson aber (*The Messenger*, 1999) suggeriert, obschon er eine von messianischer Ungeduld einerseits, nach Außen projizierten Selbstzweifeln andererseits geprägte Heldin zeigt, historische Authentizität: Wie bei Dreyer wurde in chronologischer Reihenfolge gedreht; 3000 Kostüme, 250 Rüstungen, 500 Schmuckstücke, 1700 Helme, 100 Hauben, 150 klerikale Kopfbedeckungen, 45 Mitras, 900 Paar Handschuhe, 2000 Paar Schuhe sollten zusammen mit lokalen Gegebenheiten für ein Eintauchen ins Mittelalter sorgen – und, typisch für den Anspruch des monumentalen Films, für ein Entdecken der »wahren« Jeanne hinter der Legende.

6. Ferne Spiegel der eigenen Gesellschaft: Hollywoods Artusfilme

Monumentalität bedient sich mit Vorliebe geschichteter Figurenbeziehungen: Massen, konkurrierende Gruppen, Einzelne, an denen wiederum der allgemeine politisch-soziale Konflikt psychologisch entfaltet wird. Die Tafelrunde um König Artus stellt diesbezüglich in mancherlei Hinsicht ein Pendant zu den Outlaws um Robin Hood dar: eine Gruppe Gleichgesinnter, geschart um einen Primus inter pares, die sich den Idealen der Ritterlichkeit verpflichtet weiß und gegen das Böse in der Welt vorgeht. Gewichtiger sind allerdings die Differenzen: Die Tafelrunde ist eine elitäre Gemeinschaft, die es primär mit Ihresgleichen zu tun hat; sie verkörpert

⁸⁹ Überblick bei HERVÉ DUMONT: Guillaume Tell au cinéma, in: Travelling. Revue de cinéma 43 (1975), S. 20-29. Eine fragmentarische Fassung von Pauls Film befindet sich in der Cinémathèque in Lausanne.

⁹⁰ Vgl. Kapitel III (JUDITH KLINGER).

Basis einer eher peinlichen Verknüpfung von Pseudo-Historischem und Touristischem.⁸⁹

Im Ganzen bot der Tell-Stoff trotz Schillers prägnanter Dramatisierung nicht das narrative und visuelle Potential des Jeanne-d'Arc-Stoffs. Dieser blieb auch nach dem Zweiten Weltkrieg ein je neuer Gegenstand, Weiblichkeitsbilder anhand großer Schauspielerinnen im historischen Ambiente zu entfalten.⁹⁰ Das nationale Moment trat dabei ebenso zurück wie die klassische Heroisierung. Zeigte Victor Fleming noch eine Ingrid Bergman als traditionell vorbildliche Glaubensstreiterin (*Joan of Arc*, 1948), so stellte Otto Preminger Jean Seberg in einen Kontext, der Ansätze zur Distanzierung vom Heiligenstereotyp erkennen lässt (*Saint Joan*, 1957). Vollends die französischen Regisseure machen ihre Filme zu Reflexionen über die Möglichkeit historischer Rekonstruktion: Anknüpfend an Dreyer verwenden Bresson (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962) und Rivette (*Jeanne la Pucelle*, 1993) dokumentarisierende Mittel, die sich den Illusionseffekten von Hollywoods Mittelalterfilmen widersetzen. Auch Besson aber (*The Messenger*, 1999) suggeriert, obschon er eine von messianischer Ungeduld einerseits, nach Außen projizierten Selbstzweifeln andererseits geprägte Heldin zeigt, historische Authentizität: Wie bei Dreyer wurde in chronologischer Reihenfolge gedreht; 3000 Kostüme, 250 Rüstungen, 500 Schmuckstücke, 1700 Helme, 100 Hauben, 150 klerikale Kopfbedeckungen, 45 Mitras, 900 Paar Handschuhe, 2000 Paar Schuhe sollten zusammen mit lokalen Gegebenheiten für ein Eintauchen ins Mittelalter sorgen – und, typisch für den Anspruch des monumentalen Films, für ein Entdecken der »wahren« Jeanne hinter der Legende.

6. Ferne Spiegel der eigenen Gesellschaft: Hollywoods Artusfilme

Monumentalität bedient sich mit Vorliebe geschichteter Figurenbeziehungen: Massen, konkurrierende Gruppen, Einzelne, an denen wiederum der allgemeine politisch-soziale Konflikt psychologisch entfaltet wird. Die Tafelrunde um König Artus stellt diesbezüglich in mancherlei Hinsicht ein Pendant zu den Outlaws um Robin Hood dar: eine Gruppe Gleichgesinnter, geschart um einen Primus inter pares, die sich den Idealen der Ritterlichkeit verpflichtet weiß und gegen das Böse in der Welt vorgeht. Gewichtiger sind allerdings die Differenzen: Die Tafelrunde ist eine elitäre Gemeinschaft, die es primär mit Ihresgleichen zu tun hat; sie verkörpert

⁸⁹ Überblick bei HERVÉ DUMONT: Guillaume Tell au cinéma, in: Travelling. Revue de cinéma 43 (1975), S. 20-29. Eine fragmentarische Fassung von Pauls Film befindet sich in der Cinémathèque in Lausanne.

⁹⁰ Vgl. Kapitel III (JUDITH KLINGER).

die legitime, aber gefährdete Macht; sie besitzt ihre gefährlichsten Feinde im Innern. So zumindest nach dem Gros der Filme.⁹¹ Sie folgen in der Regel nicht den bekannten hochmittelalterlichen Epen, sondern späteren, häufig modernen Versionen, in denen das Prinzip der ritterlichen Suche und Bewährung abgelöst ist durch Kämpfe und Aktionen, Intrigen und Liebesbeziehungen. Die Dominanz der modernen Perspektive wird an nichts klarer sichtbar als daran, dass der meistverfilmte »arthurische« Roman der schon erwähnte von Mark Twain ist: *A Connecticut Yankee in King's Arthurs Court* (1889), die Geschichte eines ins England des Jahres 528 versetzten Amerikaners des 19. Jahrhunderts, die gleichzeitig die Zustände der Vergangenheit parodiert und die der Gegenwart kritisch reflektiert. Manche amerikanischen Artusfilme (*Knights of the Round Table*, *The Sword of Lancelot*, *Excalibur*) geben an, auf Thomas Malorys spätmittelalterlicher *Le Morte D'Arthur* zu basieren, also auf einem Text, der seinerseits die Tradition synthetisierte und damit das Bild des Stoffs vor allem im englischsprachigen Raum lange bestimmte. Doch geht es nicht um Quellentreue oder um Präsenz eines historischen Textes: Zwar sind prinzipielle Züge des Handlungsverlaufs beibehalten und sprachliche Archaismen eingestreut,⁹² vor allem jedoch dienen die Hinweise auf Malory dazu, Historizität und Authentizität zu suggerieren und unter dem Deckmantel einer solchen Suggestion drängende Fragen der Gegenwart auf dem Terrain der Vergangenheit aufzuwerfen – die Gefährdung der Demokratie (*Knights of the Round Table*), die Macht des Eros (*The Sword of Lancelot*) oder die Sehnsucht nach Erlösung (*Excalibur*).

Richard Thorpes *Knights* (1953) kann als der eigentliche Startschuss der Artusfilme gelten, ein Zeichen vielleicht dafür, dass es der spezifischen Verknüpfung zwischen der auf visuell attraktive Stoffe setzenden Filmindustrie und der nach fernen Spiegelbildern suchenden Populärkultur bedurfte, um dem Artusthema Relevanz zu verleihen. In den Jahren 1938 bis 1940 waren die Romane von T. H. White erschienen, die, erweitert und überarbeitet, 1958 die Grundlage der Tetralogie *The Once and Future King* bildeten: der einflussreichsten Artuskompilation der Nachkriegszeit. Auf der Basis Malorys erzählt White die gesamte Lebensgeschichte von Arthur

⁹¹ REBECCA A. UMLAND and SAMUEL J. UMLAND: *The Use of Arthurian Legend in Hollywood Film. From Connecticut Yankees to Fisher Kings*. Westport, Conn. 1996; KEVIN HARTY (Hg.): *Cinema Arthuriana. Twenty Essays*. Jefferson, N. C., and London 1991. Revised Edition 2002 (mit Filmographie und Bibliographie); ders. (Hg.): *King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema*. Jefferson, N. C., and London 1999; ALAN LUPACK and KEVIN HARTY (Hg.): *Screening Camelot: Further Studies of Arthurian Cinema*, in: *Arthuriana* 10 (2000), S. 1-86; BERT OLTON: *Arthurian Legends on Film and Television*. Jefferson, N. C. 2000.

⁹² Vgl. RICHARD H. OSBERG and MICHAEL E. CROW: *Language Then and Language Now in Arthurian Film*, in: HARTY, *King Arthur on Film*, S. 39-66.

und seinen Rittern mit Blick auf die Moderne. Immer wieder streut er anachronistische Elemente ein, die die politisch-soziale Situation der Vergangenheit auf jene der Gegenwart beziehen. Der junge Arthur will die Welt vom Bösen befreien und lernt verschiedene Herrschaftsformen kennen; er befriedet die nach eigenem Gutdünken handelnden Fürsten und schafft als integratives Gremium die Tafelrunde. Doch neue Probleme stellen sich. Die Liebe zwischen Lancelot und Ginover erschüttert das fragile Gefüge des idealen Königreichs Camelot. Mordred plant den Sturz Arthurs und nimmt dafür den Krieg in Kauf. Unmittelbar vor dessen Ausbruch endet die Tetralogie.

Die überhistorische Sehnsucht nach einer dauerhaften Friedensherrschaft und die zeitbedingte Skepsis einer durch den Zweiten Weltkrieg erschütterten Generation halten sich bei White die Waage. Er zeigt, was Einem möglich ist und woran er scheitert. Er legt unmissverständlich nahe, die wesentlichen Probleme gerechter politischer Herrschaft seien auch in der modernen Welt ungelöst. Auch bei Thorpe ist der Horizont ein ähnlicher. Sein Film beginnt mit einer Kamerafahrt entlang an Häuserruinen und zerstörtem Land – Bilder, die eine aus der Nachkriegszeit vertraute Ikonographie aufrufen.



Richard Thorpe, Knights of the Round Table (1953)

Eine Sprecherstimme bezieht das Szenario auf eine universale Zeitenwende: »Es geschah in alten Tagen, dass Rom in eigener Drangsal seine Legionen aus England zurückzog. Da lag denn das Land in Dunkelheit und großer Gefahr. Jeder Stammesfürst regierte als König auf seiner Burg und focht mit Feuer und Schwert gegen seine Nachbarn. Doch dann entstand gegen die Gewalten der Finsternis eine neue Macht, die höfisches Wesen und ritterlichen Edelmut zur Geltung brachte.« Diese neue Macht bedarf allerdings erst der Durchsetzung. Sie will sich auf das »Volk von

England« stützen, verfügt aber noch nicht über die Institutionen der Selbstlegitimierung.⁹³ Im Streit zwischen Morgana/Mordred und Arthur/Merlin über den rechtmäßigen Nachfolger auf dem verwaisten englischen Thron stehen eben solche Institutionen zur Diskussion. Arthur zieht das Schwert aus dem Stein, findet deswegen aber noch nicht Mordreds Zustimmung. Er vertritt seine Sache vor den Fürsten im Ring, kann sich aber durch das Wort allein noch nicht durchsetzen. Erst der Sieg in der Schlacht bringt die Entscheidung. In seinem Gefolge kann dann auch die Schwertprobe, in der Halle wiederholt, die zuvor verweigerter Gültigkeit erhalten – ihre magische Evidenz wird zum Ausdruck politischer Repräsentation. Es entsteht ein fragiles Gefüge von Gewaltausübung und Machtsymbolisierung. Das militärische Prinzip dominiert das mythische wie das politische, entsprechend Arthurs Grundsatz, König zu sein »im Frieden, wenn ich kann, im Krieg, wenn ich muß«. Doch es ist nur Voraussetzung seiner eigenen Überwindung, die allerdings nur solange funktioniert, wie sich die Einzelnen an die symbolischen Gesten halten. Am Ende, wenn nach Mordreds Intrigen erneut eine Schlacht die Entscheidung bringen muss, schlägt das militärische Prinzip in seiner ganzen Zerstörungskraft wieder durch. Die Bilder des Untergangs des arthurischen Reichs knüpfen an die des Anfangs an. Doch vollzieht sich auch eine entscheidende Transformation. Als Lancelot und Perceval die Halle mit der verwaisten Tafel betreten, wird Perceval eine Vision des Grals zuteil, die der Film nicht direkt zeigt, aber als Verheißung in bekannte Muster fasst: Das von oben eindringende Licht verkörpert die Transzendenz, mit der der Auserwählte in Verbindung steht; die himmlische Voice-over, die ein Friedensreich in Aussicht stellt, ersetzt die irdische Sprecherstimme vom Anfang.

Das unter Arthur Realisierte erweist sich als unbeständig, seine dauerhafte Einlösung verlagert sich in die Zukunft. Die Unbeständigkeit ergibt sich aus menschlicher Schwäche: Die Liebe zwischen Lancelot und Guenevere stellt das Gefüge in Frage, setzt zugleich aber, gemäß den Normen des Hollywoodkinos, »große« und »kleine« Geschichte in Beziehung. Bei Thorpe ist das klassische erotische Dreieck von der Männerfreundschaft her entwickelt.⁹⁴ Diese bildet einen Grundstein der politischen Stabilität, ist aber selbst schon gefährdet durch einen Dissens über die Behandlung Mordreds, der wiederum genau die verwundbare Stelle kennt, an der seine Aktionen ansetzen können: eine Sollbruchstelle, verdeckt streckenweise durch Lancelots Heirat mit Elaine und durch die Muster von Entsagung

⁹³ Vgl. AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 287-292.

⁹⁴ Zum erotischen Dreieck MARJORIE GARBET: Die Vielfalt des Begehrens. Bisexualität von der Antike bis heute (engl. 1995). Frankfurt/M. 2000 (Fischer 14817), S. 531-555.

und Trennung, hervortretend aber schließlich in dem Maße, in dem sich die Krisenmomente verketteten. Diese Verkettung begründet eine für Hollywood kennzeichnende Uneindeutigkeit der Ereignismotivation: Es bleibt offen, ob in erster Linie die verbotene Liebe oder die schändliche Intrige den Untergang bewirkt – in jedem Fall werden Gefühlsmacht und Staatsaktion so eng geführt, dass die Beteiligung der Zuschauer garantiert ist.

Das gilt auch für die auf Thorpes *Knights* folgenden Filme. Wie in den Western der fünfziger Jahre (z. B. de Toths *Springfield Rifle*, 1952) ist auch in ihnen der Verräter eine Judasfigur, einer aus dem innersten Kreis: in *Prince Valiant* (1954) Sir Brack, der wie Mordred Anspruch auf den englischen Thron erhebt, in *The Black Knight* (1954) Sir Palamedes, der das Heidentum in England wieder durchsetzen möchte.⁹⁵ In beiden Fällen sind es Schwarze Ritter, um die sich das Geschehen dreht: einmal der Gegner, einmal der Held; auch *Ivanhoe* bestreitet in Thorpes Film von 1952 das Turnier als unbekannter Schwarzer Ritter. Die wechselnde Besetzung verweist darauf, dass die Filme in den inkognito auftretenden Figuren der schwarzen Ritter je neu die Stelle fokussieren, an der sich die ritterlichen Codes überhaupt erst bilden: die Stelle also, an der eine auf Kampfeskraft und Turnierfähigkeit beruhende Ritterkultur sich im Sinne des Tugendadels bewährt, die Stelle, an der Zuschreibungen und Festlegungen (z. B. durch Wappen) erfolgen. Die Schwarzen markieren die Grenze der Aus- und Einschließungen, die die ritterliche Welt vornimmt und die immer auch für zeitgenössische Ein- und Ausschlüsse (in der McCarthy-Ära ein wichtiges Thema) transparent sind. Ihr Pendant sind die Weißen, die Frauen: Rebecca in *Ivanhoe* und Isabelle in *Quentin Durward*, die, Objekte des Begehrens und der Zirkulation, in entscheidenden Szenen jeweils als unschuldige Opfer in der Runde der Männer erscheinen. Beides, das Schwarze (greifbar auch in *The Black Arrow*, 1948; *The Black Rose*, 1950; *The Black Shield of Falworth*, 1954) und das Weiße kennzeichnet zugleich die Grenze, von der her der Farbfilm seine eigenen Semantiken entwickeln.

Die Sehnsucht nach einem konsensgeprägten Friedensreich und einem charismatischen Herrscher bildet die Kehrseite der durch Aufrüstung und Kalten Krieg geprägten fünfziger Jahre. Sie verbindet König Artus mit Richard Löwenherz, dessen Erscheinen am Ende von Thorpes *Ivanhoe* die Lage definitiv zum Guten wendet und Macht und Legitimation in Einklang bringt. Doch mehr noch als Richard ist Artus ein überzeitlich-mythischer König, an dessen Wiedergeburt man glauben konnte. Im Dezember 1960 kam die auf Whites *Once and Future King* basierende Fassung von Alan Jay

⁹⁵ ALAN LUPACK: An Enemy in Our Midst: *The Black Knight* and the American Dream, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 64-70; UMLAND/UMLAND (Anm. 91), S. 106-112.

Lerner und Frederick Loewe als Broadwaymusical zur Aufführung – einen Monat nach Kennedys Wahl zum US-Präsidenten. Der Titel des Stücks *Camelot*, das Kennedy liebte, wurde zum Synonym seiner idealistischen, »höfischen«, kulturbewussten Regierungsjahre, nach der Ermordung aber auch zum melancholischen Zeichen eines nicht zu bewahrenden Glanzes: »one brief shining moment.«⁹⁶ Das Bild des traurigen, auf Größe gerichteten, aber sein Scheitern gewärtigenden Königs, das vor allem den zweiten, düstereren Teil des Stücks beherrscht, trat nun in den Vordergrund. In Cornell Wildes Independent-Film *The Sword of Lancelot* (1963) ist Arthur eine schwache, zögerliche Figur in einem ganz sinnlich ausgemalten Liebesmelodram. In Joshua Logans märchenhafter Filmversion von *Camelot* (1967), nunmehr im Kontext einer tief in den Vietnamkrieg verstrickten Großmacht, verlagern sich die glücklichen Momente einer mit der Einführung des Zivilrechts einhergehenden Zivilisierung allesamt in Arthurs Erinnerung im Angesicht der bevorstehenden Entscheidungsschlacht.

Ganz in den Bereich von Mythos und Fantasy rückt Arthur in Boormans *Excalibur* (1981).⁹⁷ Er ist hier nicht nur der Auserwählte, der das Schwert seines Vaters aus dem Stein zu ziehen vermag, sondern zugleich der König, der das Land eint, der Siehe, der an den Machenschaften seiner Halbschwester Morgana und seines Bastardsohnes Mordred zugrunde geht, und der Erlöser, der Perceval für einige Momente anstelle des Grals erscheint. Eine christusähnliche Figur, die überdies das Land selbst verkörpert. Das Geheimnis, das Perceval beim Gral kennen lernt, lautet: »You and the land are one.« Boorman greift damit den Gedanken des Fruchtbarkeitskults als eines archaischen Substrats der Artusgeschichte auf, den Jessie L. Weston (*From Ritual to Romance*, 1920) und T. S. Eliot (*The Waste Land*, 1922) in einflussreichen Werken entworfen hatten. Die Situation ist eine vorgeschichtliche: »The Dark Ages. The Land was Divided and Without a King. Out of Those Lost Centuries Rose a Legend. Of the Sorcerer Merlin. Of the Coming King. Of the Sword of Power« (Vorspann). Mehr noch eine urzeitliche: Die blutigen Kämpfe Utherpendragons erscheinen eingangs schemenhaft und fragmentiert vor einem Flammenhintergrund. Der Ritt auf einem Pferd erfolgt über den See hinweg, die Zeugung des Auserwählten mit Hilfe eines Gestaltwandels. Auch als mit Arthurs Zeit Personen, Räume und Aktionen an Konkretheit, Recht und Religion an Bedeutung gewinnen, bleibt das Archaische wirksam: Merlins Kraft speist sich aus seiner Beherrschung des großen Drachens, jener Personifikation einer ursprünglichen Natur, die sich ihrerseits in den verschiedenen Tieren

⁹⁶ Vgl. W. NICHOLAS KNIGHT: Lancer: Myth-Making and the Kennedy »Camelot«, in: *Avalon to Camelot 2* (1986), S. 26-31.

⁹⁷ Bibliographie zum Film in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 263-265; zum Verhältnis zu Malorys Text UMLAND/UMLAND (Anm. 91), S. 137-142.

zum Vorschein bringt. Bei ihrer Suche nach dem Gral durchziehen die Ritter verödete Landstriche. Am Ende versinkt Arthurs Herrschaft wieder im Urweltlichen: Eine riesige rote Sonne bescheint die Leichenberge; ins Licht hinein bewegt sich die Totenbarke; die Voice-over verheißt: »One day a king will come and the sword will rise again.«

Boormans New-Age-Version entchristianisiert und enthistorisiert den Stoff gleichermaßen. Die zyklische Dimension ist wichtiger als die lineare. Blitze und flackernde Lichter, unterirdische Höhlen und irrealen Szenarien, plötzliche Wechsel der Jahreszeiten und der Handlungsräume geben der dargestellten Welt traumhafte Züge. Gewänder und Waffen besitzen nur vage zeitliche Indices. Die schweren Panzerrüstungen nähern die arthurischen Ritter an die aus *Star Wars* bekannten an. Immer wieder liegt ein grünliches Leuchten auf Gegenständen und Körpern, in dem die Präsenz des magischen Schwerts Excalibur aufscheint. Dieses Schwert vermittelt als Dingsymbol zwischen der Artuswelt und der Anderwelt. Es *ist* das Andere, das durch Arthur ins Hier und Jetzt hineinreicht, und *stellt* dieses *dar*. Doch es ist weder selbst unverletzbar noch macht es seinen Träger unbesiegbare: Arthur zerbricht Excalibur im Kampf mit dem ihm deutlich überlegenen Lancelot. Das Schwert, das nach Merlins Worten auf eine Zeit zurückgeht, da die Welt noch jung und der Mensch noch eins mit den Tieren war, ist ein Kristallisationspunkt der Aufstiegs- und Untergangshandlung, und es steht auch im Zentrum der visuellen Semantik des Films. Sie wird bestimmt einerseits vom Feuer, das Anfang und Ende der arthurischen Welt markiert, andererseits von Stein und Wasser als den beiden »Elementen«, zwischen denen sich die Ritter und das Königtum bewegen und die wiederum auch die Aufbewahrungsmaterien des Schwertes sind.⁹⁸ Es klingen damit Momente der jungschen Archetypenlehre an, die vermeintlich überzeitlichen und allgemeinmenschlichen Symbolen die Struktur eines universal bedeutungshaften Kosmos abliest. Auch die Musik dient neben der Emphasisierung vor allem der Aufladung des Films mit Bedeutsamkeit: Das sexuelle Zusammensein von Lancelot und Guenevere wird untermalt vom Preludium aus Wagners *Tristan und Isolde*; Arthurs Platzierung seines Schwerts zwischen den Liebenden verweist ebenfalls auf die Tristan-Geschichte.⁹⁹ Auf diese Weise steigert sich das Potential der passionierten Liebe, verliert aber auch der Film an Kontur. Alles steht mit allem in Verbindung. Eines kann sich ins andere verwandeln. Der Mythos indes gerät an die Grenze zur Esoterik. Nicht um die Bedingungen geht es,

⁹⁸ MURIEL WHITAKER: Fire, Water, Rock: Elements of Setting in John Borman's *Excalibur* and Steve Barron's *Merlin*, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 44-53.

⁹⁹ NORRIS J. LACY: Mythopoeia in *Excalibur*, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 34-43, hier S. 37.

unter denen Herrschaft im Spannungsfeld von Öffentlichkeit und Privatheit auf Dauer gestellt werden kann, sondern um die Beschwörung eines magischen Urgrundes, aus dem sich alles Sein letztlich speist.

Die Antwort auf diese überladene Mythisierung konnte in zweierlei Richtung erfolgen: trivialisierend oder historisierend. Den ersten Weg wählte Jerry Zucker in *First Knight* (1995): eine sich von der Überlieferung entfernende Dreiecksgeschichte zwischen dem alten, noblen Arthur, der jungen, schutzbedürftigen Guinevere und dem unsteten Tausendsassa Lancelot, an deren Ende Arthur, den Tod vor Augen, Land und Frau an Lancelot abtritt.¹⁰⁰ Den zweiten Weg wählte Antoine Fuqua in *King Arthur* (2004): eine Rückverlegung der Geschichte in die Spätantike und in den Kontext der britischen Nationbildung. Was normalerweise im Hinblick auf die Artusüberlieferung im hohen Mittelalter angesiedelt oder höchstens vage (so bei Thorpe) mit dem Untergang des römischen Reichs in Verbindung gebracht wurde, verlagert sich hier dezidiert auf eine welthistorisch bedeutsame Umbruchszeit. Der Film gibt sich als Archäologie der Legende: »Historians agree that the classical 15th century tale of King Arthur and his Knights rose from a real hero who lived a thousand years earlier in a period often called the Dark Ages. Recently discovered archeological evidence sheds light on his true identity« (Vorspann). Der spätere legendäre König ist ein römisch-christlicher, vom Pelagianismus geprägter Heerführer, der eine Truppe sarmatischer Söldner anführt: Lancelot, Bors, Gawain, Tristan – sie tragen die Namen der aus dem Hochmittelalter bekannten Ritter, sind aber nicht Teil einer höfischen, sondern einer kriegerischen Kultur auf der Schwelle zwischen sarmatischer und römischer, heidnischer und christlicher Tradition. Wiedererkennung und neue Kontextualisierung gehen Hand in Hand. Der Film streut, orientiert an den das Genre prägenden Konventionen, immer wieder Bekanntes ein, dessen wahren Ursprung er vorzuführen behauptet: das Schwert, das Arthur aus dem Grab seines Vaters zieht, die runde Tafel, die ein neues Gleichheitsideal verkörpert, das erotische Dreieck zwischen Arthur, Lancelot und Guinevere, das durch Lancelots Tod schließlich entschärft wird. Doch im Zentrum steht ein Modell kultureller und ethnischer Symbiose, das als Basis späterer Geschichte begriffen werden soll: Einst unversöhnliche Gegner (die latinisierte Mischbevölkerung und die keltischen Pikten) gehen Allianzen ein, um in dem Machtvakuum, das der Rückzug der römischen Großmacht hinterlässt, gegen fremde Eroberer (die Sachsen) bestehen zu können – am Ende wird mit dem Eheschluss zwischen Arthur und der aus dem wilden Piktenvolk stammenden Guinevere zugleich Arthur von Mer-

¹⁰⁰ JACQUELINE JENKINS: *First Knights and Common Men: Masculinity in American Arthur Films*, in: HARTY, *King Arthur on Film* (Anm. 91), S. 81-95.

lin zum König der Briten ausgerufen. Der Erzähler aber, der sich anfangs zu Wort meldet, ist Lancelot, der in der letzten und entscheidenden Schlacht gegen die Sachsen sein Leben lässt: Der Film erzählt also von einem »unmöglichen« Standpunkt her, in dem sich Geschichte doch schon wieder in Imagination verwandelt hat. Er bietet eine Ursprungsgeschichte, die wie alle Ursprungsgeschichten mythische Züge trägt. Nicht nur, weil der »historische« Arthur eine alles andere als greifbare Figur ist, sondern auch, weil hier mit der Begründung eines symbiotischen Nationbewusstseins ein Erstes gesetzt wird, hinter das (scheinbar) nicht zurückgegangen werden kann.

7. Filmische Komplexitäten: Artusfilme in Frankreich

Erneut zeigt sich: die amerikanischen Filme zielen mit dem Artusstoff auf universalhistorische Dimensionen – ein entscheidender Unterschied zu den europäischen Autorenfilmen, vor allem zu den französischen, die sehr viel mehr die Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Überlieferung suchen.¹⁰¹ Chrétien de Troyes, der Begründer des Artusromans, besitzt einen Ehrenplatz im Pantheon der französischen Literatur. Seine Romane und andere Artusromane sind in Übersetzungen oder Auszügen verbreitet. Die filmische Beschäftigung mit ihnen hat damit einerseits teil an der Beschäftigung mit einer sowohl fremden wie vertrauten Kultur und einem sowohl distanten wie nahen Imaginären.¹⁰² Sie berührt sich andererseits mit derjenigen der Literaturverfilmung im Allgemeinen: wie einen Text so in ein anderes Medium übertragen, dass die Eigenart des einen wie des andern präsent bleibt.¹⁰³ Eric Rohmer und Denis Llorca, beide an Chrétien orientiert, nahmen die Herausforderung dergestalt an, dass sie theatrale Dimensionen als Vermittlungsebene zwischen vergangenem Text und gegenwärtiger Rezeption einsetzten. Rohmers *Perceval le gallois* (1978) spielt auf einer Bühne, die von vornherein die Illusionseffekte des Hollywoodkinos verabschiedet: keine weiten Landschaften, keine wogenden Massen, keine raschen Szenenwechsel, keine dramatischen Close-ups. Die bevorzugte Einstellung ist die Halbtotale. Der Dekor ist, an mittelalterliche

¹⁰¹ JEFF RIDER u. a.: The Arthurian Legend in French Cinema: Robert Bresson's *Lancelot du Lac* and Eric Rohmer's *Perceval le Gallois*, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 149-162.

¹⁰² Vgl. JACQUES LE GOFF: L'imaginaire médiéval. Essais. Paris 1985 u. ö.

¹⁰³ Dazu die klassischen Beiträge von ANDRÉ BAZIN: Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung (frz. 1952); Das »Tagebuch eines Landpfarrers« und die Stilistik Robert Bressons (frz. 1951), in: ders. (Anm. 54), S. 110-161. Vgl. jetzt ANNE BOHNENKAMP (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart 2005.

Handschriftenillustrationen angelehnt, karg und stilisiert. Die Musik wird von einer Gruppe gespielt, die selbst immer wieder, »mittelalterlich« gekleidet, im Bild erscheint. Die Schauspieler rezitieren den Text und sprechen damit – wie die Darsteller im mittelalterlichen geistlichen Spiel – von sich selbst in der dritten Person. Wirkung entsteht nicht durch psychologische Nuancierung, sondern durch Natürlichkeit: Der junge Fabrice Luchini als unerfahrener Perceval macht in seiner Person eine zwar nicht einfach herzustellende, aber auch nicht veraltete Gültigkeit der Geschichte sichtbar. Gerade die Distanz der Repräsentation ermöglicht, indem sie die Zuschauer zu einer meditativen Haltung zwingt, eine neue Form der Präsenz. Das Passionsspiel am Ende setzt die transzendente Bedingung von Erlösung ins Bild.¹⁰⁴ Llorcas Film *Les chevaliers de la table ronde* (1990) spielt ebenfalls überwiegend in bühnenhaften Innenräumen, spannt aber den Handlungsrahmen im Sinne der auch sonst bekannten Artusbiographie weiter. Zugleich nutzt er ihn zu einem Experiment mit den Erzählebenen: Mit den vier Gralsuchern Galaad, Lancelot, Perceval und Gawain verbinden sich vier räumlich und zeitlich diskontinuierliche Bereiche, die das Augenmerk auf paradigmatische Aspekte – etwa die Passionsgeschichte Christi – lenken, welche die Handlung durchziehen. Auch die Einblendung von *Tableaux vivants*, angelehnt an Bilder des Manierismus, die Verwendung von Close-ups und expressivem Spiel, der nuancierte Einsatz von Musik und Ton unterstreichen den sowohl überzeitlichen wie artifiziellen Charakter des Gezeigten.¹⁰⁵

Während die beiden Filme außerhalb Frankreichs nur begrenzte Wirkung entfalteten, bildet Bressons *Lancelot du Lac* (1974) einen der wichtigsten Markstein des europäischen Mittelalterfilms in den letzten drei Jahrzehnten.¹⁰⁶ Bresson verfährt auf den ersten Blick konventioneller als Rohmer und Llorca. Er behält wesentliche Elemente des Aktionsfilms bei: Kampf, Turnier, Intrige, Katastrophe; in einer frühen Phase der Planung (1964) hatte er sogar eine englischsprachige Produktion mit Schauspielern wie Natalie Wood und Burt Lancaster ins Auge gefasst. Dass er am Ende mit unbekannten, überwiegend jungen Akteuren arbeitete, verleiht dem Film ebenso seine eigene Note wie die konsequente Verwandlung der Elemente des Aktionsfilms in ein ästhetisches Gesamtkunstwerk, dessen Form und Stil die Aufmerksamkeit mindestens so sehr auf sich ziehen wie

¹⁰⁴ Vgl. Kapitel X (BRUNO QUAST).

¹⁰⁵ Genaue Analyse bei SANDRA GORGIEVSKI: From Stage to Screen: The Dramatic Compulsion in French Cinema and Denis Llorca's *Les Chevaliers de la table ronde*, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 163-176.

¹⁰⁶ Bibliographie bei HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 278f.

Inhalt und Handlung.¹⁰⁷ Bresson orientiert sich an dem hochmittelalterlichen Versroman *La mort le roi Artu*, dem Abschlussteil des Lancelot-Gral-Zyklus. Er übernimmt allerdings nur Teile der Handlung und verzichtet auf die heilsgeschichtliche Perspektive ebenso wie auf den Aspekt der Buße. Das Resultat ist eine Untergangsgeschichte der arthurischen Welt. Szenen der Gewalt stehen am Anfang: sich erschlagende Ritter, Ströme des Bluts, geschändete Heiligtümer, Gehängte, Verbrannte, dazwischen immer wieder die Vollgepanzten auf ihren Pferden, durch die Wälder ziehend. Ein langer Zwischentitel, über einem Kelch vor schwarzem Hintergrund, resümiert die Situation:

Après une suite d'aventures qui relèvent du merveilleux et dont Lancelot du Lac fut le héros, les chevaliers du roi Artus, dits »Chevaliers de la Table ronde«, se sont lancés à la recherche du Graal.

Le Graal, relique divine, vase de la Cène dans lequel Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ sur la croix, devait leur procurer un pouvoir surnaturel. On le croyait caché quelque part en Bretagne.

L'Enchanteur Merlin, avant de mourir, voua les chevaliers à cette aventure sainte. Certains signes interprétés par lui, désignèrent, pour mener la »quête«, non pas Lancelot du Lac, le premier chevalier du monde, mais un tout jeune chevalier, Perceval (Parsifal), le »Très-Pur«.

A peine ont-ils quitté le château que les chevaliers se dispersent. Perceval disparaît. Ils ne le reverront plus.

Deux ans ont passé. Les chevaliers rentrent au château du roi Artus et de la reine Guenièvre, décimés et n'ayant pas trouvé le Graal.

Die eigentliche Handlungsfolge setzt damit an einem Punkt ein, an dem Gral und Gralsuche nicht unmittelbar für das Geschehen eine Rolle spielen, wohl aber den Horizont markieren, der sich für den Artushof eröffnet hat und ihm gleichzeitig verschlossen geblieben ist. Dieser Horizont wirkt fort in der Frage nach einer spirituellen Haltung, die der dezimierten und desillusionierten Ritterschaft ein neues Ziel geben könnte: Artus lässt den Raum, in dem sich die runde Tafel befindet, verschließen; er interpretiert das Schweigen am Hof als Zeichen der Abwendung Gottes und fordert Gauvain auf zu beten. Doch die Möglichkeit geistlicher Orientierung wird nicht ergriffen. Im Vordergrund stehen einerseits die Spannung zwischen Lancelot und Mordred sowie ihren jeweiligen Anhängern, andererseits die Liebe zwischen Lancelot und Guenièvre. Die Geschehnisse sind gruppiert

¹⁰⁷ DAVID BORDWELL spricht in diesem Zusammenhang von »parametric narration«: *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc. 1985, Kap. 12. Formanalytisch grundlegend ist der Beitrag von KRISTIN THOMPSON: *The Sheen of Armor, the Whinnies of Horses: Sparse Parametric Style in Lancelot du Lac*, in: dies.: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey 1988, S. 289-316; wieder in: JAMES QUANDT (Hg.): *Robert Bresson*. Toronto 1998, S. 339-371.

um das Turnier, das zeitlich die Mitte des Films und handlungstechnisch das Scharnier bildet zwischen der Konzentration der Ritter am Artushof im ersten Teil und ihrer Dispersion im zweiten Teil. Beim Turnier erscheint Lancelot inkognito, nicht aber, der oben erwähnten Tradition entsprechend, als Schwarzer Ritter, er trägt ein weißes Schild: Zeichen seines Heraustretens aus der Ordnung der Repräsentation, die, den Wappenfarben gemäß, den Hof kennzeichnet, Zeichen auch der Unbestimmtheit, die seine Position kennzeichnet. Lancelot ist eine Figur zwischen den Räumen: Er bewegt sich zwischen dem Hof (dessen Aushängeschild er darstellt) und dem Wald (in dem er Guenièvre trifft und von der alten Bäuerin gepflegt wird). Eine Figur zwischen Vergesellschaftung und Vereinzelung: Er entzieht sich dem Turnier und braucht dieses doch für die Demonstration der Machtverhältnisse. Eine Figur zwischen Selbstbestimmung und Selbstpreisgabe: Von der Gralsuche zurückkehrend will er das Verhältnis zu Guenièvre beenden und kann ohne ihre Liebe doch nicht leben; er befreit sie aus dem Gefängnis und nimmt für sie den Kampf gegen alle auf sich. Lancelot changiert zwischen den Gruppen: in Opposition zu Mordred, der als feiger Verräter erscheint, aber auch zu Artus, der Guenièvre nicht einfach preisgeben will. Am Ende bringt er seinem König die Gemahlin zurück, ohne sich selbst diesem wieder anzuschließen; erst als er von Mordreds Plan zur Übernahme der Herrschaft erfährt, stellt er sich auf die Seite von Artus. Die letzten Einstellungen zeigen, korrespondierend zu den ersten, die durch den Wald reitenden Ritter, die nun durch Bogenschützen aus dem Hinterhalt niedergestreckt werden. Es bleibt von ihnen nicht mehr als ein Blechhaufen.

Auch wenn mit den Bogenschützen eine »alte« und eine »neue« Ordnung angedeutet sind, zielt *Lancelot du Lac* im Ganzen nicht wie die amerikanischen Filme auf die Dimension des Politischen. Vielmehr zeigt er eine Gesellschaft, die weder das Ziel findet, das über ihre eigenen Machtkonstellationen hinauswiese, noch die Macht integrieren kann, die in ihr selbst enthalten ist: die Macht persönlicher Bindungen, die in der Liebe zwischen Lancelot und Guenièvre gipfelt. Diese Liebe ist wie in kaum einem anderen Artusfilm als existentielle entworfen, die die Protagonisten in ihrem leiblichen und geistigen Dasein bestimmt. Als sie sich nach der Gralsuche wiederbegegnen, will Lancelot die Trennung. Doch das vermeintlich letzte Treffen leitet eine neuen Phase der nicht aufzulösenden Bindung ein. Das erste und einzige Mal im Film lässt Lancelot seine Rüstung fallen (ein Vorzeichen des späteren tödlichen Niedersinkens): »Guenièvre, mon cœur.« – »Prends ce cœur, prends cette âme. Ils t'appartiennent.« – »C'est ton corps que je veux.« – »Prends ce corps interdit, prends-le, ressuscite-le.«

Die Emphase wirkt gerade deshalb, weil sie doppelt gebrochen erscheint. Zum einen schwanken Lancelot und Guenièvre zwischen der

Auslieferung an den absoluten Anspruch ihrer Liebe und der Einsicht in die Unmöglichkeit ihrer Realisierung. Zum andern werden ihre Begegnungen (wie die der anderen Figuren) filmisch in extremer Zurückhaltung gezeigt – kein Gefühlskino à la Hollywood, in dem große Stars zu bewegendem Musik und in vereinnahmenden Close-ups die Zuschauer in den Sog des Affekts hineinziehen, statt dessen ein Kunstkino, in dem unbekannte Schauspieler Sätze von unheurer Wucht und philosophischem Gehalt lakonisch, tonlos und unbewegt vorbringen und gerade dadurch eine Intensität anderer Art erzeugen. Bresson hat diesen Effekt in seiner Theorie des Kinematographischen selbst formuliert: Die Schauspieler sollen »Modelle« sein, die nicht theatralisch agieren und nicht Gefühle oder Intentionen zum Ausdruck bringen, sondern Erscheinungsflächen von Bedeutungselementen bilden, aus deren kleinsten Nuancen die Dimensionen der filmischen Wirklichkeit erwachsen.¹⁰⁸

Diese Wirklichkeit ist eine totale, die weder als Abbild noch als Spiel zu begreifen ist. Sie besteht aus einem Ensemble von Zeichen, die allesamt nicht auf etwas verweisen, das jenseits oder außerhalb von ihnen wäre – sie bringen ein System von Bedeutungen überhaupt erst hervor. So wie Dreyer den Unterschied zwischen Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund praktisch und theoretisch aufzuheben versucht hatte, gilt auch Bressons Bemühung einer Totalität, in der die Differenz zwischen »Hauptsachen« (Thema, Helden) und »Nebensachen« (Details, Nebenfiguren) einem feineren Netzwerk von Differenzen Platz macht. Schwach ausgeleuchtete Innenräume bedingen, dass die Figuren sich wenig von ihrer Umgebung abheben. Einfarbige, aber nuancenreiche Hintergründe unterstreichen den graphischen Charakter des filmischen Bildes. Mit Hilfe eines weniger magischen als radikalästhetischen Zeichengebrauchs schöpft Bresson die Möglichkeiten des filmischen Mediums in maximaler Weise aus: im Hinblick auf die Formen der Diegese, der Kamera und der Montage ebenso wie auf den Einsatz von Ton, Musik und Licht. Er fragmentiert die Erzählung: Gralsuche und Entscheidungsschlacht sind nur in Metonymien der Gewalt greifbar; auch die wichtige Episode der Gefangennahme und Befreiung Guenièvres scheint nur in verkürzten Momenten auf. Er fragmentiert das filmische Bild: Die Protagonisten erscheinen häufig nur ausschnittsweise, in Kopf-, Arm- oder Fußpartien. Auch die Welt, in der sie sich bewegen, wird nicht als Ganzheit verfügbar: Teile von Zelten, Gängen und Treppen, Fenstern und Bäumen dominieren. Dem korrespondiert der diskontinuierliche Charakter der Montage: Zu sehen sind keine flüssigen Bewegungen der Figuren von einem Ort zum andern, sondern Momente, die sich erst im Kopf des Zuschauers zu Kontinuitäten verbinden.

¹⁰⁸ Robert Bresson: Notes sur le cinématographe. Paris 1975, 1995 (Folio 2705).



Robert Bresson, Lancelot du Lac (1974)

Auch Ton und Musik begleiten oder untermalen nicht schlichtweg die Handlung, sondern bilden ein eigenes Zeichengefüge: Vom »Basso continuo« der trabenden Pferde, der schreitenden Ritter und der knarzenden, scheppernden und klirrenden Rüstungen heben sich einzelne Tönelemente ab – das Dudelsackspiel beim anfänglichen Ablaufen der Schrift und beim Turnier, das gelegentliche Wiehern der Pferde und Krächzen einer Dohle. Jeweils bringen sich Bild und Ton nicht zur Deckung. Sie sind gegeneinander verschoben und darin Manifestation einer nicht mehr im Gleichgewicht befindlichen Welt. In ihr sind die Zeichen Vorzeichen – des Unglücks, das bereits der erste Satz des Films, von einer alten Bäuerin geäußert, aufruft: »Celui dont on entend les pas avant de le voir, il mourra dans l'année.« Es ist dieser schicksalshafte Bedeutungsraum, zu dem sich die Zeichen der Bilder und Töne, indem sie sich wiederholen, zusammenfügen, aus dem der Film aber wiederum nur einen Ausschnitt wiederzugeben scheint. Der Bedeutungsraum »ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird.«¹⁰⁹ Lancelot ist der perfekte Repräsentant dieses Raumes. Im letzten Dialog mit Guenièvre sagt er: »J'ai des yeux pour l'impossible.«

Das Turnier in der Mitte des Films bietet auch in dieser Hinsicht den Mittelpunkt, treten in ihm doch die angedeuteten Prinzipien wie in einem Brennspiegel zusammen. Zwar sind die traditionellen Elemente vorhanden: die Präsentation der Wappen, die Serialität der einzelnen Kämpfe mit einem sich beschleunigenden Rhythmus, die Spannung vor dem Stoß, die Blicke auf die Reaktionen des Publikums. Doch auch hier gilt das metonymische Verfahren: kein Überblick über den Platz und die Beteiligten, kein Eindruck von der Individualität der Kombattanten, kein Raum-Zeit-Bild des genauen Ablaufs der Tjosten. Lanzen und Pferdebeine stehen anstelle von Kämpfern, das Gelände anstelle der Kampfbahn, das Fallen oder schließlich nur das Geräusch und der Aufschrei des Publikums anstelle des tatsächlichen Zusammenpralls. Die Wappen wiederum sind nicht, wie traditionell üblich, durch ihre Farben, Muster und Tiere deutlich voneinander unterschieden, sie ähneln einander und bezeichnen Facetten einer ritterlichen Welt, aus der sich vor allem einer abhebt: Lancelot. Sein Schild ist blank, sein Auftritt wird durch einen leichten Close-up auf Gauvain hervorgehoben, seine Kämpfe dienen der Herstellung von Nähe –

¹⁰⁹ DELEUZE (Anm. 11), S. 153.

Gauvain und Artus erkennen an ihnen die Präsenz des Absenten. Sie nennen fünfmal seinen Namen: die einzigen Worte, die während des Turniers gesprochen werden.

Am Turnier führt Bresson vor, wie ein Medium seinen Helden konstruiert: durch die Suggestion von körperlicher Evidenz und Präsenz. Er zeigt aber auch, wie fragil eine solche Konstruktion ist: Kaum ist das Turnier vorüber und der Held wieder von der Bildfläche verschwunden, diskutieren die Ritter die Indizien, die für oder gegen die Präsenz Lancelots sprechen. Anders als die Schwarzen Ritter des Hollywoodkinos bringt dieser Weiße Ritter nicht nur das Verhältnis von Loyalitäten und Illoyalitäten zum Vorschein. Er markiert die Aporie der dargestellten arthurischen Welt, die den Besten braucht und ihn zugleich ausschließen muss. Lancelot ist der Referenzpunkt, an dem die Welt zerbricht, und zugleich ihr Prisma, in dem sich der Sinnverlust spiegelt: »GUENIÈVRE: Tu t'expliques Lancelot? – GAUVAIN: Il ne pouvait pas continuer sans se perdre, perdre mon oncle [Artus], nous perdre tous.« Sich selbst zu verlieren und die Gemeinschaft zu verlieren sind die beiden Aspekte, die sich im Film durchdringen. Schon die erste Sequenz nach dem Vorspann zeigt einen Ritter, der davon spricht, seinen Weg verloren zu haben. Die Antwort der alten Bäuerin (»Je vous mettrai sur votre chemin«) wirft von vornherein die Frage auf, ob dieser Weg nicht eine Schiene ins Verderben ist.

Auch die Fragmentierung von Handlung, Bild und Ton, generell eines von Bressons wichtigsten Stilmitteln,¹¹⁰ erweist sich als Mittel, den Weg in den Untergang filmisch zu fassen. Die Facetten der Ritter, ihrer Rüstungen, ihrer Waffen, ihrer Pferde bilden zusammengenommen den einen Körper der arthurischen Welt, der doch nicht mehr einer ist – unter anderem, weil in ihrem Zentrum (als ihre »Sonne«) ein verbotener Körper, derjenige der Königin, steht, der seinerseits dem exorbitanten Körper Lancelots zubestimmt ist.¹¹¹ Die Zersplitterung des arthurischen Körpers vollzieht sich im Laufe des Films und mündet in das berühmte Schlussbild. In ihm liegen die nunmehr leblosen Teile wie auf einem Schrotthaufen zusammen. Das bewegte Bild ist definitiv zum stehenden geworden, an dessen Grenze es sich bei Bresson immer schon befindet. Eine letzte Pointe verdeutlicht diese Grenze: Schon scheint der Haufen leblos, als sich der zuletzt Niedergesunkene doch noch einmal regt, bevor endgültig das Scheppern der Rüstungen zur Ruhe gekommen ist.

¹¹⁰ Vgl. den Abschnitt *De la fragmentation* bei Bresson (Anm. 108), S. 93f.: »Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation. Voir les êtres et les choses parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance.«

¹¹¹ Zur Rolle des Körpers KEITH READER: Robert Bresson. Manchester 2000, S. 116-125.

Die Agonalitäten münden in Agonie. Doch in ihr steckt keine verschlüsselte Botschaft über den Charakter der arthurischen Welt oder gar der mittelalterlichen Kultur. Bresson entwickelt vielmehr die Nuancen einer Beziehung von Mittelalter und Moderne, die sich der thesenhaften Fixierung verweigert. Die wörtlich genommene Körpermetaphorik im oben zitierten Dialog zwischen Lancelot und Guenièvre klingt an mittelalterliche Usancen an, überblendet diese aber sofort in moderne Figuren des Begehrens und der Erfüllung. Generell dient das mittelalterliche Szenario nicht dazu, ein historisches Ambiente zu evozieren: Die Ausstattung ist karg, Kleider und Wappen bleiben unspezifisch, monumentale Fixpunkte fehlen ganz. Doch ein spezifischer Essentialismus ermöglicht es, Werte herauszupräparieren, Gefühlswerte ebenso wie Farbwerte, die mit Intensitäten und Potentialen verbunden sind. Die Abstraktion steht quer zu einer Rekonstruktion mit Hilfe von historischem Dekor. Sie führt nicht ins Mittelalter zurück, sondern zu der Frage, wie die Wahrnehmung sich erneuern kann, wenn sie durch ihre eigene (historische) Verfremdung hindurchgeht.

8. Mittelalter und Moderne

Jeder filmische Entwurf mittelalterlicher Gegebenheiten ist von den Bedingungen der (Post-)Moderne geprägt.¹¹² Das betrifft das Dargestellte in seinen verschiedenen Dimensionen: Setting, Ausstattung und Schauspieler tragen, allen historisierenden Bemühungen zum Trotz, immer auch die Züge des Gegenwärtigen an sich. Und es betrifft das Medium mit seinen Eigensetzlichkeiten: Der Film ist gleichzeitig eine ideale Form, den Zuschauer an der Vergangenheit teilhaben zu lassen, und eine fragwürdige, verkörpert er doch selbst die fundamentale Differenz zu dem, was er darstellt. So gehört es zwar zum Grundzug vieler Mittelalterfilme, die historische wie mediale Differenz (zeitweise) vergessen machen und ins Innerste einer Zeit vordringen zu wollen: Nicht nur Hoellerings Becket-Film *Murder in the Cathedral* (1952), der darauf insistiert, die historischen Gewänder seien auch nach historischen Techniken hergestellt, stellt den Anspruch auf Angleichung und Partizipation ins Zentrum. Doch ebenso prägend ist die Unmöglichkeit, diese vollständig zu erreichen oder den der Illusion zugrunde liegenden Kontrakt mit dem Zuschauer zu übergehen. Gerade die Fülle der illusionistischen Mittel macht die Filme verwundbar für

¹¹² ARTHUR LINDLEY: The ahistoricism of medieval film, in: Screening the Past 3 (1998); <http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/firstrelease/fir598/ALfr3a.htm>.

Schwächen im Detail, in der Handlung, der Figurengestaltung, der Schauspielerführung und lässt sie nicht selten aussehen wie naturalisierte Kunsträume, in denen vertraute Zustände, Konflikte oder Affekte in ein historisches Dekor getaucht scheinen. Oft genug allerdings sind die Verfremdungseffekte, die sich durch die Kombination der Zeiten ergeben, funktional. Die Alterität der Vergangenheit wird fassbar gemacht in und mit der Alterität von Bildern, die ihre eigene Gespaltenheit zum Vorschein bringen: die Spannung zwischen dem, was sie sind, und dem, was sie darstellen, die Spannung zwischen dem Ersetzen dessen und der Nicht-Identität mit dem, auf das sie sich beziehen. Tarkowskij's *Andrej Rubljow* beginnt mit einer Prologszene, in der ein Mann zu fliegen versucht: im Drehbuch mit Hilfe von Flügeln, im Film in einem zusammenge nähten Ballon. Die Änderung vermindert nicht nur das mythische Pathos des menschlichen Wunsches zu fliegen, sie geht auch einher mit einer Verunklärung des zeitlichen Indexes: An Gewändern und Gebäuden ist nicht klar zu erkennen, ob wir uns in einer fernerer oder jüngeren Vergangenheit befinden, deutlich ist nur, dass hier einer mit den Gesetzen der Schwerkraft auch die Fesseln seiner Zeit abzustreifen versucht – mit einem immerhin kurzzeitigen Erfolg. Das ist keine Allegorie filmischer Vergangenheitsrekonstruktion, eröffnet aber assoziative Spielräume, in denen der Film »die kompliziertesten Fragen der Gegenwart auf einem Problemniveau« aufgreifen kann, »das jahrhundertlang ein Arbeitsfeld von Literatur, Musik und Malerei war«.¹¹³

Verabschiedet ist hier die sonst verbreitete Vorstellung, das Mittelalter beobachten zu können, indem historische Identifikationsfiguren und retrospektive Zugangsweisen eng geführt werden. Auch sonst allerdings ist diese Vorstellung durchzogen von dem Wissen, dass die Beobachtung *Als-ob-Charakter* hat. Schriftstücke lassen sich täuschend echt imitieren, Gemälde mit historischen Techniken herstellen, Gebäude aus originalem Material nachbauen, Turniere und Mahlzeiten in geeignetem Ambiente ausrichten. Der Film vermag all dies zugleich, vermag aber (anders als der Datenhelm) all dies nur zu repräsentieren. Er eröffnet uns »eine irrealer Welt und eine schon weit zurückliegende Zeit«, doch er »ist eine Projektion, die erfindende Darstellung einer drei- und vierdimensionalen Welt mittels Lichtstrahlen, Tönen und bewegter Bilder auf einer hellen Fläche. Und es ist dieser inszenatorische Aspekt, der uns als Zuschauer das bewusst ambivalente Verhältnis zum Film ermöglicht: Wir sollen und wollen »drinnen« sein, Teil des Films, und doch auch wieder nicht; also »draußen« sein, in der realen Welt, und doch auch wieder nicht.«¹¹⁴ Dementsprechend

¹¹³ Tarkowskij (Anm. 67), S. 93; ebd., S. 91f. zur Ballonszene.

¹¹⁴ FRÜCHTL (Anm. 23), S. 64.

schwankt der Film zwischen einem Verbergen und einem Ausstellen der Gegenwärtigkeit, die sich der Vergangenheit annimmt. Er schwankt zwischen *Achronismen* unvermeidlicher und *Anachronismen* auffälliger Art. Statisten mit Uhren am Handgelenk oder Zigaretten in der Hand, Rüstungsteile, die nicht zusammenpassen, Interieurs, die aus mehreren Jahrhunderten zusammengesucht sind – Liebhaber und Experten wissen zahlreiche Beispiele zu nennen. Mehr oder weniger versteckt, erlauben sie es, punktuell die filmische Illusion zu durchbrechen: so im Falle des gedruckten Buches, aus dem in Pasolinis *Decameron* vorgelesen und in *I racconti di Canterbury* die (wiederum aus dem *Decameron* stammende) Inspiration bezogen wird, oder der Maiskolben, die in Buñuels *Léonor* auf der Tafel liegen. Während indes die Präsenz der Gegenwart in der Vergangenheit gelegentlich der filmischen Autoreflexivität dient, hat die (von den meisten Zuschauern unbemerkte) Gleichzeitigkeit eigenzeitlich verschiedener Elemente selten eine andere Funktion als die, Atmosphäre zu schaffen.

In *El Cid* (1961) kennzeichnen die historisch-immanenten Differenzen das Konglomerat, aus dem die Legende entsteht. Um den hochmittelalterlichen Palast und die Kathedrale von Burgos ranken sich Früh- und Spätmittelalterliches. Der Teppich von Bayeux, an dem Jimena stickt, fällt zwar in die Lebenszeit des historischen Cid, erscheint aber selbst schon als Produkt einer sich von den Ursprüngen entfernenden heroischen Legendenbildung. Konsequenter noch macht Cassentis Film *La chanson de Roland* (1978) den heroischen Stoff in seiner Historizität sichtbar.¹¹⁵ Dem Bédierschen Modell der Ausbreitung der Chansons de geste gemäß erfolgt die Aufführung des Heldenepos durch eine Schauspielertruppe auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela. Sie wird indes nicht als Aufführung gezeigt, sondern als filmische Handlung, die wiederum von der sonstigen Handlung stilistisch unterschieden ist durch eine statischere Kamera und kältere Farben, monumentale Einstellungen und literarische Dialoge. Thematisch verflechten sich die Partien des Epos und die Stationen des Weges, um sich am Ende wieder voneinander zu lösen: Die Heroisierung von Opfer und Gewalt erweist sich als ungeeignet, mit der aktuellen Gewalt umzugehen; der Protagonist verlässt die Truppe und richtet seinen Weg von der Region der Vergangenheit (Nordspanien) zur Region der Zukunft (Flandern).

Sieht man von solchen Experimenten mit der Rekonstruktion einer mehrschichtigen Vergangenheit ab, gilt das Augenmerk vieler Filme den Möglichkeiten, Mittelalter und Moderne in Beziehung zu setzen. Das kann dadurch geschehen, dass mittelalterliche Stoffe in modernes Gewand gehüllt werden: Jean Delannoy transportiert in *L'Éternel retour* (Frankreich

¹¹⁵ Vgl. AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 240-243.

1943) die Tristangeschichte in die Gegenwart, Michael Powell und Emeric Pressburger versetzen in *A Canterbury Tale* (Großbritannien 1944) Chaucers Pilger ins England des Kriegssommers 1943.¹¹⁶ George Lucas gibt in seiner galaktischen Saga *Star Wars* (USA/GB 1977ff.) dem Helden Luke Skywalker eine Initiierung, die an das Artus-Merlin-Muster anknüpft.¹¹⁷ George Romero lässt in *Knightriders* (USA 1981) die arthurische Gemeinschaft in Form einer Motorradgang auferstehen, die sich durch ein ländliches Pennsylvania der siebziger Jahre bewegt und dabei der von Materialität, Medialität und Korruptivität geprägten Gegenwartskultur den American dream einer moralbewussten, gerechten und organischen Welt entgegenhält – »a utopian society that accepts all people regardless of race, sex, affectional preference, or disability«.¹¹⁸ Steven Spielberg ermöglicht in *Indiana Jones and the Last Crusade* (USA 1989) dem Archäologen Jones, seinen Vater, einen von Sean Connery gespielten kauzigen Mediävisten, mit einem Schluck aus dem Heiligen Gral zu retten und den Nazis ein Schnippchen zu schlagen.¹¹⁹ Terry Gilliam versetzt in *Fisher King* (USA 1991) das Erlösungsmysterium des Grals ins Zentrum New Yorks: Im Central Park erzählt der Clochard Parry seinem Freund Jack die Geschichte, wie der einfache Tor den Fischerkönig heilte; im neogotischen Stadtschloss befindet sich der Sportpokal eines Milliardärs, in dem Parry den Gral verkörpert sieht und nach dessen »Befreiung« er aus seinem Koma wieder erwacht.¹²⁰

Die in Fantasy, Science Fiction oder New-Age-Spiritualität fortlebenden mittelalterlichen Elemente haben meist weniger mit dem Mittelalter im Besonderen denn mit dem Abenteuerlichen und Mythischen im Allgemeinen zu tun. Über sie hinaus lassen sich drei Grundtypen unterscheiden, in denen Mittelalter und Moderne in direkte Relation treten: (1) Die Zeiten werden diegetisch in Form einer Binnen- und einer Rahmenhandlung, zwischen denen die Figuren konkret oder imaginativ wechseln, aufeinander bezogen und zugleich getrennt; (2) eine diegetische Vermischung mittelalterlicher und moderner Elemente findet statt; (3) mittelalterliche Gegeben-

¹¹⁶ Zum ersten Film: ebd., S. 65-67 u. ö.; zum zweiten THOMAS VORWERK: *The Archer's Tale. Der Spielfilm A Canterbury Tale und seine Beziehung zu Geoffrey Chaucers The Canterbury Tales*, unter: http://www.satt.org/film/01_12_canterbury_1.html (2001).

¹¹⁷ Vgl. TIM HENTHORNE: *Boys to Men: Medievalism and Masculinity in Star Wars and E.T.: The Extra-Terrestrial*, in: DRIVER/RAY (Anm. 23), S. 73-90.

¹¹⁸ HARTY, *Cinematic American Camelots* (Anm. 36), S. 106.

¹¹⁹ Vgl. SUSAN ARONSTEIN: »Not Exactly a Knight: Anthurian Narrative and Recuperative Politics in the *Indiana Jones* Trilogy«, in: *Cinema Journal* 34 (1995), S. 3-30.

¹²⁰ Vgl. ROBERT J. BLANCH: *The Fisher King in Gotham: New Age Spiritualism Meets the Grail Legend*, in: HARTY, *King Arthur on Film* (Anm. 91), S. 123-139.

heiten werden extradiegetisch durch konnotative Bedeutungen für zeitgenössische Situationen transparent.¹²¹

(1) Das klassische Modell für die direkte Inbezugsetzung der Zeiten ist das der Zeitreise. Sie kann in beide Richtungen erfolgen. Der Sprung aus der Vergangenheit in die Zukunft begegnet in Vincent Wards neuseeländischem Fantasy-Film *The Navigator* (1988), in dem ein neunjähriger Junge, Bewohner eines abgeschiedenen englischen Dorfes, in der Pestzeit (1348) eine Vision hat, wie er sein Dorf retten kann: Er muss ein Kreuz auf einer fernen Kathedrale anbringen und dringt, zusammen mit vier Begleitern, in einem Minenschacht durch die Erde vor, bis er im Neuseeland des 20. Jahrhunderts ankommt. Nach zahlreichen Abenteuer erfüllt er seine Mission, lässt aber, zurückgekehrt, als letztes Opfer der Pest sein Leben. Ebenfalls einen mittelalterlichen Rahmen besitzen einige populäre Filme Jean-Marie Poirés (*Les visiteurs*, 1993, mit 13,6 Millionen Kinobesuchern der beliebteste französische »Mittelalterfilm«, und seine Fortsetzungen).¹²² Der Ritter Godefroy hat versehentlich seinen Schwiegervater erschossen und kann nicht heiraten. Er bittet den Burgzauberer um Rat und erhält einen Zaubertrank, der ihn in die Situation zurückversetzen soll, in der er den Fehler beging; doch gelangt er statt dessen mit seinem Knappe Jacquouille ins 20. Jahrhundert, wo sie nach einem Zaubertrank für die Rückkehr suchen. Sie sorgen für chaotische Zustände und humorvolle Situationen, nicht zuletzt aufgrund der künstlich altfranzösischen Sprache, die sie sprechen. Die Alterität wird zum Auslöser komischer Effekte. Zugleich erweist sich die Zeitdifferenz als von Kontinuitäten durchzogen. Zum Beispiel begegnen die beiden Helden ihren leiblichen Nachkommen. Auch findet Jacquouille einen Schatz wieder, den er 1126 gestohlen und versteckt hatte: ein Zeichen für den Fortbestand mittelalterlicher Elemente in residualer Form. Der Knappe bleibt denn auch, während sein Herr zurückkehrt, freiwillig in der »Zukunft«. Die Fortsetzungen schließen daran, auf Klamaukniveau, an: Godefroy hat, um Frénégonde heiraten zu können, eine in der Zukunft vergessene Reliquie, einen fruchtbarkeitsfördernden heiligen Zahn zurückzuholen etc.

Häufiger ist der umgekehrte Weg: die Zeitreise in die Vergangenheit. Sie dient nicht so sehr dazu, die archaischen Relikte des Einst im Jetzt herauszustellen, als den zivilisatorischen Fortschritt zu beleuchten – inklusive des unterwegs Verlorengegangenen. Eine der Fragen, die sich dabei stellt, ist die nach der Veränderbarkeit oder Nichtveränderbarkeit des historischen Prozesses. In *The Books of Days* (1988) ist es nur eine Wand, die

¹²¹ Eine umfassendere, an der Erzähltheorie Genettes orientierte Systematisierung bei AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 47-89.

¹²² Ebd., S. 58-62.

das 20. vom 14. Jahrhundert trennt und die, einmal durchbrochen, zeigt, dass auch die sozialen Sündenbockmechanismen nicht an Bedeutung verloren haben. In *Timeline* (2003) gelangen die Helden mit Hilfe eines neu entwickelten Transmittors in das Frankreich des Jahres 1357 und müssen nicht nur mit den dortigen kriegerischen Verhältnissen fertig werden, sondern auch mit der Auflage, den Lauf der Geschichte nicht zu modifizieren. Hier bewegen sich, dem Science-Fiction-Genre nahe, Helden tatsächlich physisch durch die Zeit – wie schon in noch extremerem Maße die zwergenartigen Kreaturen der *Time Bandits* (Terry Gilliam, 1981), die sich auf ihrer Reise durch Raum und Zeit völlig verirren und über das moderne Kinderzimmer, das Schlachtfeld Napoleons und den Sherwood Forest bis ins antike Griechenland zurückreisen, bevor sie sich in ein Phantasieland retten, aus dem sie nur das Oberste Wesen befreien kann.

Anderswo sind es Bewegungen der Imagination, die immer auch die Imagination betreffen, welche das Kino selbst zu wecken in der Lage ist. Am beliebtesten waren die erwähnten Versionen von Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, die je neu den Traum nährten, die Vergangenheit ließe sich a posteriori verbessern – auf eine Weise, die die Segnungen der (technischen) Zivilisation und die Prinzipien demokratischen Miteinanders in der Balance hält und zugleich die Überlegenheit des modernen Amerika gegenüber dem alten England herausstellt. Die moderne Rahmenhandlung umschließt hier eine mittelalterliche Binnenhandlung, in die sich der amerikanische Radioreparateur Hank Martin ebenso hineinträumt wie seine Pendants: der englische Weltkriegssoldat, der sich in DeMilles *Joan the Woman* (1917) in Jeannes Verehrer Eric Trent wiederfindet, die amerikanische Predigerin, die sich in Michael Andersons *Pope Joan* (1972) mit der sagenhaften Päpstin Johanna identifiziert, oder die dunkelhäutige Physikerin (Whoopi Goldberg), die sich in Roger Youngs Fernsehkomödie *A Knight at Camelot* (USA 1998) mit Ghettoblaster und Notebook, Dynamit und Dampfmaschine daran macht, der arthurischen Welt Fortschritt und Freiheit zu bringen und der durch Merlin verkörperten Magie entgegenzuwirken. Statt physischer Ereignisse oder psychischer Disposition zur Hineinversetzung ins Damals kann aber auch schon das Öffnen eines Buches, ein im Historienfilm beliebtes Muster, genügen, die Verlebendigung des Geschriebenen in Gang zu bringen: In Daniel Mangranés und Carlos Serrano de Osma's *Parsifal* (1952/53) finden zwei Soldaten während des Dritten Weltkriegs in den Ruinen eines Klosters eine Handschrift, die die Geschichte von Parzivals Weg zum Gralskönigtum erzählt; diese wird im Folgenden nach Wagner vorgeführt.

Die Verbindung kann auch auf surrealistische Weise erfolgen: In Powell/Pressburgers *A Canterbury Tale* (1944) verwandelt sich der in die Luft geworfene Falke in ein Spitfire-Militärflugzeug und der mittelalterliche

Squire in einen britischen Tommy. In Buñuels letztem mexikanischen Film *Simón del desierto* (*Simon in der Wüste*, 1965) vermittelt das Bild eines Düsenflugzeuges zwischen der von Versuchungen, Entbehrungen und Wundern geprägten Wüstenwelt des syrischen Säulenheiligen (5. Jh.) und dem Tanzlokal im modernen New York, in dem der Protagonist unbeteiligt an einem Tischchen sitzt, während junge Leute Rock tanzen. Der Zeit- und Raumsprung, Notlösung angesichts des die Weiterführung verunmöglichtenden Geldmangels bei der Produktion, verschiebt die Frage nach der christlichen Leib- und Sinnenfeindlichkeit auf die Ebene globaler Kulturgeschichte. Schon in *La voie lactée* (1950) hatte Buñuel anhand der Reise zweier Clochards nach Santiago de Compostela eine satirische Reise durch zwei Jahrtausende abendländischer Kirchengeschichte unternommen. Sie begegnen verschiedenen Figuren, Päpsten, Häretikern, Jesuiten, Jesus selbst, und verfolgen verschiedene Situationen, Erschießungen, Folterungen, Streitgespräche, deren Realitätsstatus in doppelter Weise offen bleibt: Was davon ist Imagination der Landstreicher? Und auf welchen Suggestionen beruht die christliche Religion? Jesus, dem sie als letztes begegnen, heilt zwei Blinde, die doch in der nächsten Szene weiter ihre Taststöcke benutzen – nur der Film, so die Suggestion, kann jenes Überwirkliche und Überhistorische produzieren, das die Historie als faktisch zu erweisen versucht.¹²³

(2) Eine der nicht unwesentlichen Selbstermächtigungen des Mittelalterfilms besteht darin, die Realitätsebenen und Darstellungsformen zu mischen und so den zugleich historisierenden und enthistorisierenden Charakter des Mediums sichtbar zu machen. Ein kühnes Experiment in dieser Richtung bietet schon der Stummfilm *Häxan* (1922) des Dänen Benjamin Christensen, der später in Hollywood Horrorfilme wie *The Haunted House* (1928) oder *Seven Footprints to Satan* (1929) drehen wird.¹²⁴ *Häxan* schwimmt auf der Welle der um 1900 für die Kunst neu entdeckten Hexenthematik¹²⁵ und bietet eine Mischung aus dokumentarischem und

¹²³ Drehbücher: *La voie lactée*; *Simon du désert*. Paris 1969 (Avant-scène. Cinéma 94/95); STEFAN GROSS: *Paradoxe Säulen – Athletik der Askese*. Luis Buñuels *Simón del desierto* und die Realität des Surrealismus. Frankfurt/M. 1998; weitere Literatur bei GWYNNE EDWARDS: *A companion to Luis Buñuel*. Woodbridge, Suffolk 2005 (Colección Tamesis. Serie A. Monografías 210).

¹²⁴ Zu Christensen vgl. JYTTE JANSEN (Hg.): Benjamin Christensen. An International Dane. New York 1999; zu *Häxan* JAMES KENDRICK: 'A witches' brew of fact, fiction and spectacle', in: *Kinoeye. New Perspectives on European film* 11/3 (2003); <http://www.kinoeye.org>.

¹²⁵ ULRIKE STELZL: *Hexenwelt. Hexendarstellungen in der Kunst um 1900*. Berlin 1993; zum Film ROLF GIESEN: »Queens of Horror«, böse Märchenhexen, zauberhafte Frauen. Hexenfiguren in Film, Trickfilm und Filmkomödie, in: RICHARD

imaginativem Gestus: »ein kulturhistorischer Vortrag in lebenden Bildern in sieben Kapiteln«. Das Lehrhafte steht am Anfang und am Ende: zunächst, ausgehend von bekannten frühneuzeitlichen Holzschnitten, ein Überblick über die Geschichte des Hexenglaubens, über die frühen Weltvorstellungen und die traditionelle Kosmologie; schließlich eine Inbezugsetzung des mittelalterlichen Hexenwahns zur modernen Hysterie (mit ihren Begleiterscheinungen Schlafwandel und Kleptomanie), aber auch zur Hellscherei. Damit ist der Bogen von der Urzeit zur Gegenwart geschlagen, zugleich nahe gelegt, Archaisch-Primitives wirke im Esoterischen, Spiritistischen und Krankhaften fort – eine der frühen Psychoanalyse vertraute Annahme.¹²⁶ Das Mittelalter, Zentrum der solchermaßen gerahmten Kapitel, zeigt sich als letzte, vielleicht stärkste Bastion des Aberglaubens, als eine Zeit, in der der Hexenglaube zwar bereits kritisch gesehen, aber mit den falschen Mitteln bekämpft wurde. Diese aufklärerische, entlarvende Perspektive wechselt allerdings im Film mit einer sensationslüsternen, teilnehmenden. Nicht nur dokumentiert werden sollen die früheren Verhältnisse, sondern deren unglaubliche Dimensionen eingefangen werden mit den Mitteln des modernen Mediums.



Benjamin Christensen, Häxan (1922)

VAN DÜLMEN (Hg.): Hexenwelten. Magie und Imagination vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1987, S. 253-281.

¹²⁶ Vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, zuerst 1913.

Schon die Photographie war fasziniert von den Möglichkeiten, Übersinnliches auf eine empfindsame Platte zu bannen; für den Film wurde die Suggestion von Körperlichkeit und Bewegtheit konstitutiv.¹²⁷ Am Anfang sind es noch die Bücher, aus denen *Häxan* seine Beispiele bezieht. Dann wird ein Modell der Hölle gezeigt, in dem sich die Teufel bereits in mechanischer Bewegung befinden. Das nächste Kapitel führt mit dem Eintritt in die (im Jahr 1488 situierte) Hexenküche die Zuschauer hinein in eine Welt der Träume und Phantasien. Zwar bleibt durch Kommentare, Ichaussagen des Regisseurs und Illusionsbrechungen die filmische Situation bewusst, doch immer wieder scheint sich das »re-enactment« zu verselbständigen. Wir wohnen den Dialogen mit der alten Hexenmeisterin bei, finden die Wünsche ihrer einen Liebeszauber kaufenden Klientin visualisiert und begegnen Frauen, die sich nachts, neben dem eigenen Mann im Ehebett liegend, wollüstig dem durchs Fenster kommenden Teufel hingeben. Vollends das Mittelkapitel eröffnet der onirischen Imagination breiten Raum: Das erzwungene Geständnis der alten Bettlerin Maria wird in seinen Details szenisch umgesetzt – die Hexen reiten über Häuser, Zäune und Bäume hinweg, versammeln sich zur teuflischen Orgie des Hexensabbats, fünf Filmminuten lang, für die Christensen alle Mittel einsetzte, den Zuschauer zu fesseln: surreale Bauten, geheimnisvolle Beleuchtung, Close-ups von Gesichtern, Blasphemie, Erotik und Gewalt. Das hat dem Film einen Ehrenplatz in der Geschichte des Horrorfilms gesichert, aber im Laufe der Zeit auch zu immer neuen Zensurierungen geführt. Die um ein Viertel gekürzte Neufassung von 1967 ersetzte die meisten Zwischentitel durch einen Kommentar des Kultautors William S. Burroughs und fügte zeitgenössische Free-Jazz-Musik dazu – die eine Avantgarde bedient sich der andern, der mittelalterliche Exzess wird zum Identifikationspunkt der die Grenzen der bürgerlichen Welt sprengenden Generation der Sixties.

Der Rückgriff auf das Mittelalter als Möglichkeit, die Aufklärung zu überspringen und dem Triebhaften, Ungeordneten und Irrationalen Geltung zu verschaffen – oder auch schlicht dem Widerständigen: Rainer Werner Fassbinder benutzte seinen 1970 im Auftrag des WDR produzierten Film *Die Niklashauser Fart* dezidiert zu einer Auseinandersetzung mit der revolutionären Bewegung seiner eigenen Zeit. Der historische Referenzpunkt ist die Geschichte des Viehhirten Hans Böhm, des sog. Pfeifers von Niklashausen, der 1476, mit sozialrevolutionären Predigten auftretend, zahlreiche Anhänger um sich geschart hatte; die kirchliche und weltliche Obrigkeit verfolgte die Massenbewegung mit Sorge, ließ Böhm im Schnellverfahren als Ketzler verurteilen und in Würzburg auf dem Scheiterhaufen

¹²⁷ STEFAN ANDRIOPOULOS: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München 2000.

verbrennen, was zu einem kurzzeitigen, spontanen Massenprotest führte – eine der Vorstufen des Bauernkrieges.¹²⁸ Fassbinder war zunächst vom historischen Ereignis ausgegangen, hatte dann aber zunehmend die in ihm enthaltene allgemeine Problematik von Arbeit und Kapital, Herrschaft und Widerstand ins Zentrum gestellt; unmittelbar vor den Dreharbeiten fiel die Entscheidung gegen einen Kostümfilm:¹²⁹

Wir wollen keinen historischen Film machen, sondern wir wollen zeigen, wie und warum eine Revolution scheitert. Dazu müssen wir jede historische Begrenzung, die uns dabei beengen würde, bewusst vernichten. Der Zuschauer darf nicht auf den Gedanken kommen: Ach ja, das geschah 1476. So ein Gedanke würde ihn beruhigen, aber er soll ja beunruhigt werden beim Zuschauen. Er soll sich ganz darauf konzentrieren, was die Leute in dem Film tun, nicht darauf, was sie dabei anhaben.

Die Äußerlichkeiten in dem Film dürfen überhaupt keinen Eigenwert bekommen. Wir müssen von vornherein klarstellen, dass es völlig egal ist, welche Möbel da beispielsweise rumstehen. Im Haus der Margarete gibt es Möbel aus allen möglichen Stilrichtungen, halt den ganzen Kulturschutt aus den letzten 500 Jahren. Das ist nicht, weil sie sich etwas dabei gedacht hat, sondern weil der Zuschauer denken soll, dass sie zu den Herrschenden gehört.¹³⁰

In der Tat mischt der Film bunt die Epochen. Die mittelalterliche Religiosität verbindet sich mit einigen barocken Interieurs sowie modernen Autos, Waffen und Kleidern. Fünf Minuten lang sieht man die Improvisation eines Instrumentalstücks durch die Rockgruppe Amon Düül II; Passagen aus einer Tageszeitung werden vorgelesen; die Protagonisten bewegen sich zu den Klängen einer Westernmelodie über eine Landstraße; auf der Müllkippe rezitiert eine Frau emphatisch Kleists *Penthesilea*; ein bei den letzten Zeilen vernehmbares Summen schwillt zu »Völker, hört die Signale« an. Die Gruppe um den Prediger Hans Böhm, der schließlich auf einem Autofriedhof gekreuzigt wird, trägt Züge des von Fassbinder begründeten *action-theaters*. Eine entscheidende Rolle (als Anstifter zur Revolution) besitzt der von Fassbinder selbst gespielte Schwarze Mönch. Er lässt in einer Szene einige seiner Begleiter vor dem Spiegel einen gesellschaftspolitischen Text proben. Und er geht am Ende zusammen mit einer der Frauen durch ein

¹²⁸ KLAUS ARNOLD: Niklashausen 1476. Quellen und Untersuchungen zur sozialreligiösen Bewegung des Hans Behem und zur Agrarstruktur eines spätmittelalterlichen Dorfes. Wiesbaden 1980 (Saecula spiritalia 3); RICHARD WUNDERLI: Peasant Fires. The Drummer of Niklashausen. Bloomington 1992.

¹²⁹ Filmprotokoll: Fassbinders Filme. Bd. 2, hg. von MICHAEL TÖTEBERG. Frankfurt/M. 1990, S. 125-155, zum Entstehungskontext ebd., S. 245f.

¹³⁰ Was wichtig ist. Rainer Werner Fassbinder und Michael Fengler über *Die Niklashauser Fart*. Aus einem Gespräch während der Dreharbeiten, in: Fernsehspiele Westdeutscher Rundfunk. Zweites Halbjahr 1970, S. 38-45 (zugänglich unter <http://www.deutsches-filmhaus.de/frame.htm>).

hoch stehendes Kornfeld, während eine Voice-over die auf das erste Scheitern folgende Guerillaphase resümiert: »er und seine Genossen hatten aus ihren Fehlern gelernt. Sie gingen in die Berge. Zwei Jahre später siegte die Revolution.«

Das historisierte Sujet erlaubt es, als Rückblick zu formulieren, was Ausblick zu sein hätte, was aber den prekären Status der Revolution kenntlich macht. Diese muss über ein Modell des Geschichtsverlaufs verfügen, das Vergangenheit und Zukunft aufeinander bezieht, und sie muss von eben diesem Modell her die Gegenwart zu mobilisieren versuchen. Diese Gegenwart indes ist, zwei Jahre nach 1968, keineswegs auf dem Weg, das revolutionäre Anliegen zu realisieren.¹³¹ Das gibt dem Film seinen zwischen Leerlauf und Hoffnung schwankenden Charakter. Ziel der revolutionären Bewegung ist es, wie es gegen Ende des Films heißt, »den Menschen des 21. Jahrhunderts zu schaffen«. Ziel des Films ist es, die Prozesse zu visualisieren und zu verbalisieren, die darauf hinführen können. Er nimmt den spätmittelalterlichen Aufbruchsmoment als Hoffnungsmoment des politischen Engagements, behält aber das Scheitern im Blick. Er ist, in Auseinandersetzung mit Godard, ästhetisierend und anti-ästhetisierend in einem. Er thematisiert seine eigenen Bedingungen und verleugnet sich gleichzeitig als Kunst.¹³²

Schon etwas ferner gerückt ist das revolutionäre Anliegen in dem von der britischen Komikertruppe um Terry Gilliam und Terry Jones hergestellten Film *Monty Python and the Holy Grail* (1975). Mit seiner Reflexion des Artusstoffes und dessen filmischer Umsetzungen hat er wie kaum ein anderer das populäre Bild einerseits einer grotesk-fremden Ritterzeit, andererseits des komisch-distanzierten Umgangs mit dieser geprägt.¹³³ Der Film folgt einer Handlungslinie, die die Vorwärtsbewegung garantiert, das Abgleiten ins Nicht-Narrative vermeidet und wesentliche Elemente der Tradition (Ritterschaft, Kämpfe gegen übermächtige Gegner, Gralsuche) aneinanderzureihen erlaubt. Zugleich aber dekonstruiert er das Genre wie seine Bedingungen. Die Suche nach geeigneten Rittern führt schon fast am

¹³¹ Vgl. WILHELM ROTH: Kommentierte Filmographie, in: Rainer Werner Fassbinder. München, Wien ³1979 (Reihe Film 2), S. 113.

¹³² Was wichtig ist (Anm. 130): »Filme werden manchmal von ihrer eigenen Ästhetik aufgefressen. Bisher konnten wir uns Filme ohne ihre notwendige Ästhetik gar nicht vorstellen. Jetzt fragen wir uns, ob wir diese Ästhetik nicht zerschlagen müssen. Aber da kann man sich Mühe geben soviel man will, letzten Endes sieht doch alles wieder schön aus, weil es so schwer ist, etwas Richtiges zu machen, das dann nicht auch schön aussieht.«

¹³³ DAVID D. DAY: *Monty Python and the Holy Grail*: Madness with a Definite Method, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 127-135; DONALD D. HOFFMAN: Not Dead Yet: *Monty Python and the Holy Grail* in the Twenty-first Century, in: ebd., S. 136-148.

Anfang zum Scheitern. Die Truppe, die dann durch die Länder zieht, ist eine lächerliche. Der ritterliche Kampf wird zur Groteske: Der Schwarze Ritter fordert selbst, als Arthur ihm seine vier Gliedmaßen abgeschlagen hat, immer noch Revanche. Als stärkster Gegner entpuppt sich ein (aus *Alice in Wonderland* bekanntes) weißes Kaninchen. Generell geschieht der Rückgriff auf die Muster in Form des Zitats: Alles, was die Ritter tun, steht in doppelten Anführungszeichen, ist selbst schon inszeniert und wiederum Teil der filmischen Inszenierung. Das Augenmerk gilt den pointierten Wortwechseln und Wortspielen, die ihrerseits die Verfügbarkeit der Genremuster demonstrieren. Es gilt einer parodistischen Thematisierung filmischer Mittel der Illusions- und Spannungserzeugung: Der zunächst hörbare Hufschlag erweist sich als durch aufeinander geschlagene Kokosnüsse erzeugt, der typischerweise zeitverzögerte Schnitt bei dramatischer Bewegung zerfällt in Momente der Stagnation und der Explosion. Zentral ist die Verbindung von Ungleichem: Auf der Suche nach Rittern trifft Arthur auf ein Bauernpaar, das ihm vulgärmarxistische Parolen darbietet und auf seinen Versuch, den mythischen Ursprung des eigenen Königtums zu begründen, nur pragmatisch entgegnet: »Strange women lying in ponds distributing swords is no basis for a system of government: You can't expect to wield supreme executive power just because some watery tart threw a sword at you!« Mit den Wechseln der Stile und Darstellungsweisen gehen beständige Ebenenwechsel zwischen Intra- und Extradiegetischem, zwischen Mittelalter und Gegenwart einher: Ein Historiker wird durch den einzigen tatsächlich auf einem Pferd reitenden Ritter während seines Kommentars geköpft, Arthur deshalb am Ende vor der entscheidenden Schlacht von der Polizei gefangen genommen. Besonders prominent sind die Wechsel der Genres: Mal Abenteuerfilm, mal Trickfilm, mal Experimentalfilm, mal Dokumentation, mal Stummfilm mit Zwischentiteln, entfaltet *Monty Python and the Holy Grail* einen Reichtum der Formen, zusammengehalten nur durch eine scheinbar unerschöpfliche Phantasie, die das Kultobjekt erzeugt, das die traditionellen Kultformen, zersetzt, in sich enthält. Der Modus der Rezeption des Films ist dementsprechend die Zelebration: das selbst schon stichwortartig verkürzte gemeinschaftsbildende Erzählen der besten Details unter Fans.

Ein Kultfilm anderer Art, nämlich der Queer-Kultur, ist Derek Jarman's *Edward II*, eine ebenfalls äußerst eigenwillige Verschmelzung von historischem Sujet und modernem Horizont.¹³⁴ Der Film ist ein Kunstfilm

¹³⁴ Buch: Derek Jarman: Queer Edward II. London 1992. Zu Jarman CHRIS LIPPARD (Hg.): By Angels Driven. The Films of Derek Jarman. Trowbridge, Wiltshire 1996; MICHAEL O'PRAY: Derek Jarman – Dreams of England. London 1996; WILLIAM PENCAK: The Films of Derek Jarman. Jefferson, N. C. 2002. Zu *Edward II*: Damning Desire: Mike O'Pray talks with Derek Jarman about

par excellence, gewidmet einem literarischen Prätext, orientiert an Bildern von Caravaggio und Bacon, geprägt von einer durch und durch kinematischen Ästhetik. Doch zeigt er, genau 400 Jahre nach der Premiere von Christopher Marlowes *Edward II*, welche aktuellen politischen, affektiven und genderspezifischen Bedeutungspotentiale in dem elisabethanischen Drama über den 1327 hingerichteten englischen König, einem der legendären »bad kings«, stecken. Jarman hält sich weitgehend an den Text, dünnt allerdings aus, setzt neue Akzente und vertieft die psychische und physische Dynamik. Der Schwerpunkt liegt auf den ersten Partien des Stücks: der Herrschaftsübernahme Edwards, der Liebe zu Gaveston, der zum Mitregenten wird, und der wachsenden Gegnerschaft am Hof, vor allem seitens der eisigen Ehefrau, der französischen Prinzessin Isabella, und ihres Geliebten Mortimer. Marlowes Schlusskonstellation, der arrezierte König in seiner Zelle, wird zum Rahmen: Jarman's Edward erinnert sich, auf seine Hinrichtung wartend, an seine Regierungsjahre. Dadurch tritt die subjektive Perspektive in den Vordergrund. Zugleich erweist sich die Raumwirkung auf Edwards Situation bezogen: In den Erinnerungssequenzen dominieren schwarze Hintergründe, karge, enge, aber auch unerfassbar scheinende Räume, beleuchtet von präzisen, punktuellen Lichtstrahlen – klaustrophobische Szenarien für Verrat und Intrige, Begehren und Gewalt. Diese Szenarien sind radikal modernisiert: Isabella erscheint in immer neuen Haute-Couture-Kleidern, die Adligen sitzen in Businessanzügen am Konferenztisch, Mortimer und seine »Bande« laufen als Faschisten in Armeekluft herum. Als der Druck auf Edward und Gaveston zunimmt, taucht vor dem Schloss eine protestierende Gay-Aktivistengruppe auf (bestehend aus Mitgliedern der britischen Bewegung Out-Rage). Der homosexuelle Subtext des Marlow-Textes tritt an die Oberfläche und wird zum vehementen Angriff auf die Homophobie der Thatcher-Ära. Doch fehlt es nicht an Differenzierung: Edward erweist sich nicht einfach als Opfer der Umstände, sondern als wenig regierungsfähiger Egoist, dem das eigene Vergnügen mehr bedeutet als das englische Königreich. Die leidenschaftliche Liebe zu Gaveston erhält zwar eine ergreifende Abschiedsszene, in der Annie Lennox *Every Time We Say Goodbye* singt, wird

Edward II, in: Sight and Sound H. 6 (Okt. 1991), S. 8-11; COLIN MACCABE: A Post-national European Cinema: a Consideration of Derek Jarman's *The tempest* and *Edward II*, in: DUNCAN PETRIE (Hg.): Screening Europe. Image and Identity in Contemporary European Cinema. London 1992, S. 9-18; SID RAY: Munks, History, and Homophobia: Masculinity Politics in *Braveheart* and *Edward II*, in: DRIVER (Anm. 1), Tl. 2, S. 22-31; MAGGIE TAYLOR: Memory, Magic and the Musical in Derek Jarman's *The tempest* and *Edward II*, in: BILL MARSHALL and ROBYNN STILWELL (Hg.): Musicals. Hollywood and Beyond. Exeter u. a. 2000, S. 157-162.

aber auch schon wieder relativiert durch die erotische Beziehung, die den gefangenen Edward an seinen Gefängniswärter Lightborn (bei Marlowe der gedungene Mörder) bindet. Begehren des Andern und Streben nach Macht zeigen sich als konfligierende Triebkräfte menschlichen Handelns. Und es ist diese nicht zuletzt durch visuelle und textuelle Abstraktion erreichte Allgemeinheit, die das Kunststück ermöglicht, Historizität und Modernität nicht gegeneinander auszuspielen, sondern wechselseitig zu bereichern.

(3) Die wohl größte Gruppe der Filme, in denen die Moderne im Spiel ist, ist jene, in der sie am schwersten fassbar ist: weil sie sich nicht in materiellen Achronismen oder Anachronismen manifestiert, sondern in Figuren- und Handlungskonstellationen, die in ihren ästhetischen, politischen oder sozialen Kontexten spezifische gegenwärtige Resonanzen finden. Solche Kontexte bestimmen grundsätzlich sowohl die Produktion wie die Rezeption der Filme: So wie diese von den technischen Bedingungen und dem kulturellen Wissen der Zeit geprägt sind, aus der sie stammen, so können auch die Zuschauer dieser nicht entkommen – sie mögen sich mit dem Sehen eines Films auf die stillschweigende Vereinbarung einlassen, das Ablaufende als nicht-gegenwärtig zu begreifen, und finden doch nur in dem, was Teil ihrer gegenwärtigen Episteme ist, Kategorien der Einordnung. Zu dieser Episteme gehört zwar das je nachdem verfügbare Vergangenheitswissen, doch als Wissen ist dieses, wie geschichtet auch immer, ebenfalls mit einem präsentischen Index versehen. Mit einem Wort: Mittelalterfilme sind immer auch Gegenwartsfilme. Das mag an herausstechenden Details sichtbar werden: Die Helme der Engländer in Dreyers *Passion* ähneln, obschon nach Modellen des 15. Jahrhunderts entworfen, so stark den im Ersten Weltkrieg verwendeten, dass der Film in England als anti-englische Propaganda verboten wurde. Es mag auch an bestimmten Haltungen sich zeigen: In Annauds *Der Name der Rose*, mit 45 Millionen DM einer der teuersten europäischen Historienfilme, wird eine minutiöse Rekonstruktion der mittelalterlichen Lebensbedingungen in einer Benediktinerabtei betrieben und zugleich, dem Buch folgend, mit der Figur des aufgeklärten franziskanischen Detektivs, gespielt von Sean Connery, eine dezidiert moderne Perspektive ins Zentrum der Geschichte gestellt.

Am stärksten ist das Eindringen des Gegenwärtigen in den historischen Film durch die Schauspieler. Ihre Körper sind medial geformte, aus anderen Zusammenhängen bekannt, immer in Spannung stehend zu den historischen Hüllen, in die sie schlüpfen.¹³⁵ An ihnen zeigt sich, dass die

¹³⁵ Vgl. ERNST KARPF, DORON KIESEL, KARSTEN VISARIUS (Hg.): »Bei mir bist Du schön«. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Marburg 1994; R. BRUCE ELDER: A Body of Vision. Representations of the Body in Recent Film and Poetry. Waterloo/On. 1998; HEINZ B. HELLER, KARL PRÜMM, BIRGIT

Konstruktion von Helden und die Konzeption von Erscheinungsbildern wie Geschlechterbeziehungen in Bezug auf aktuelle Codierungen erfolgt, ohne dass dies besonders markiert sein müsste: Die Jeanne-d'Arc-Darstellerinnen (man denke an ihre verschiedenen Frisuren und Make-ups) verkörpern ebenso die Schönheits- und Weiblichkeitsvorstellungen der jeweiligen Zeit wie die Robin-Hood- oder Lancelot-Darsteller die Stärke- und Männlichkeitsvorstellungen. Das ist gelegentlich auf raffinierte Weise genutzt, ein Image zu modifizieren: Mickey Rourke, obschon scheinbar fehlbesetzt, dient in Liliana Cavanis *Francesco* (1989) dazu, die Wendung vom körperlich-weltlichen zum spirituellen Dasein erfahrbar zu machen; Morgan Freeman als afroamerikanischer Begleiter Robin Hoods bringt in Reynolds *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) eine aktuelle Dimension zur Geltung. Häufig allerdings droht gerade dort, wo auch sonst die stilistische und thematische Einheitlichkeit fehlt, an bestimmten Akteuren die historistische Illusion definitiv zu zerbrechen: Rutger Hauer als Actionheld eines Gewalt-Sex-Thrillers (*Flesh and Blood*, 1985), Richard Gere als empfindsamer Superman (*First Knight*, 1995), Mila Jovovich als erotische Popikone (*The Messenger*, 1999) – sie machen das Gegenwärtige des scheinbar Vergangenen intensiv wahrnehmbar, ob zum Nutzen oder zum Schaden des Films sind sich Fans und Kritiker oft uneins.

Daneben gibt es auch thematische Auffälligkeiten, die kulturelle, politische oder soziale Dimensionen einer bestimmten Zeit betreffen. Sie können relativ allgemeinen Charakter haben: zum Beispiel die an der Eigentumsfrage greifbare Analogie zwischen einer spätmittelalterlichen und modernen Umbruchszeit in *Der Name der Rose*. Sie können aber auch spezifischer auf eine aktuelle Konstellation reagieren. Ich stelle einige der wichtigsten Filme, teilweise oben schon erwähnt, chronologisch zusammen:

1917 *Joan the Woman*: DeMille bezieht in den Rahmenpartien seine Jeanne-d'Arc-Version auf die Situation eines gegenwärtigen englischen Weltkriegssoldaten und macht in dessen Opferbereitschaft den Sinn, in den Krieg einzutreten, auch für ein amerikanisches Publikum evident.

1924 *Die Nibelungen*: Lang erprobt im Kontext der nach Krieg und Inflation wiedererwachenden nationalen Selbstvergewisserung die filmische Neugewinnung des nationalen ›Heiligtums‹, das in ein Untergangsszenario mündet, bei dem die Burgunden mit den Nibelungen und schließlich auch den Deutschen identifiziert werden – 1933 wurde der Film, von einigen das Heldenbild störenden Szenen befreit und um den ganzen zweiten Teil

PEULINGS (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen, Darstellen, Erscheinen. Marburg 1999; SUSANNE WEINGARTEN: Bodies of Evidence. Geschlechterrepräsentationen von Hollywood-Stars. Marburg 2004.

verkürzt, als Dolchstoßlegende des nordischen Helden Siegfried erneut in die Kinos gebracht.

1935 *Das Mädchen Johanna*: Ucicky erzählt in einem der wenigen nationalsozialistischen Mittelalterfilme die Geschichte der Heiligen Jungfrau als Modell von individuellem Sendungsbewusstsein, nationaler Opferbereitschaft und heroischer Befreiung eines Landes von Fremdherrschaft.

1935 *The Crusader*: DeMille zeigt im Kontext amerikanischer Friedenspolitik die Probleme eines auf eigennützigen Machtinteressen beruhenden innereuropäischen Konflikts, der schließlich in einem globalen christlichen Toleranzgedanken, ermöglicht durch die gegenseitige Hochschätzung von Richard und Saladin, seine Aufhebung findet.

1938 *Aleksandr Nevskij*: Eisenstein entwirft das Bild eines sozialistischen Helden, der sein Land vor der Gefahr, zwischen Mongolen und Teutonen zerrieben zu werden, bewahrt und, ebenso militärisch weitsichtig wie menschlich gerecht, allgemeine Zustimmung findet – 1939, nach dem Abschluss des Nichtangriffspakt zwischen Deutschland und Russland, wurde der Film verboten, 1941, nach dem Bruch mit dem Pakt, wieder ins Programm genommen.

1939 *The Hunchback of Notre Dame*: Dieterle setzt dem in Europa drohenden Kriegsausbruch einen Film entgegen, der Aufklärung, Toleranz und Menschlichkeit propagiert und am Ende auch den Ausgestoßenen ihren Platz gibt.

1941 *Landammann Stauffacher*: Lindtberg erinnert an die Umstände, unter denen sich die Eidgenossen gegenüber Habsburg ihre Unabhängigkeit sicherten, und bietet deren Nachkommen ein Vorbild für die aktuelle »geistige Landesverteidigung«: »Am Morgarten siegte die kleine Schar im Kampfe für die Freiheit, die noch heute besteht« (Schluss).

1952 *Ivanhoe*: Thorpe beschwört eine auf dem charismatischen König beruhende »demokratische Monarchie«, in der nicht zuletzt die Juden als loyale Geldgeber eine zentrale Position einnehmen.

1954 *The Black Knight*: Garnett fokussiert die in der McCarthy-Ära typische Sorge um eine Gefährdung des Staates von außen wie von innen – der als eine Art von »CIA/FBI recruiting officer« auftretende Sir Ontzlake stellt fest: »There is treason all about us and it must be stamped out before all of us – you, I, and King Arthur himself – are overwhelmed.«¹³⁶

1960 *Wilhelm Tell – Burgen in Flammen*: Dickoff vergegenwärtigt im Kontext des Kalten Krieges die Geschichte des Aufstands gegen die Obrigkeit und propagiert die Schweiz als Bastion der freien Welt.

1963 *An-Nasr Salab ad-Din*: Chahine zeichnet vor dem Hintergrund der Suez-Krise (1956) das Bild von Saladin als eines im Sinne Nassers die ara-

¹³⁶ ABERTH (Anm. 1), S. 15.

bische Einheit suchenden vorbildlichen Herrschers («My dream is to see the Arab nation united under one flag»), der Ritterlichkeit und soziale Gerechtigkeit vertritt und nur Verteidigungskriege führt.¹³⁷

1967 *Gates to Paradise*: Wajda beleuchtet in seinem in England entstandenen Film anhand des »Kinderkreuzzugs« von 1212 die durchaus äußerlichen Motive, die den Weg ins Heilige Land stimulierten und die ein Licht auch auf die dunklen Hintergründe aktueller sozialer Bewegungen werfen.

1968 *A Walk with Love and Death*: Huston erzählt im Kontext der Emanzipationsbewegung der ausgehenden sechziger Jahre die Geschichte einer sich über soziale und moralische Zwänge hinwegsetzenden Liebe.

1971 *The Pied Piper*: Demy profiliert den hellsichtigen sympathischen Popmusiker (Donovan) als Figur, die den Weg aus der gesellschaftlichen Krise zeigt, aber, von der Obrigkeit nicht anerkannt, am Ende nur die Jugend ins Gelobte Land (das kalifornische Flandern) führt.

1991 *Robin Hood* und *Robin Hood: Prince of Thieves*: Irvin und Reynolds beziehen sich auf je andere Weise, indem sie dem Helden einen muslimischen bzw. afroamerikanischen Begleiter beigeben, auf außenpolitische Verstrickungen der USA im arabischen Raum sowie innenpolitische Diskussion um »political correctness« und »Rassenpolitik«.

1995 *Braveheart*: Gibson entwirft das letztlich zeitlose, aber durchaus aktuelle Bild der unter der englischen Hegemonie leidenden und sich legitim gegen sie auflehrenden keltischen Nationen – die französische Schwiegertochter des englischen Königs erscheint als »princess of Wales« (s. Diana).

1997 *Al Massir*: Chahine reagiert auf den zunehmend durch religiösen Fanatismus geprägten Ost-West-Konflikt mit dem Rückgriff auf die ihrerseits durch Fanatiker gefährdete ideale kulturelle Gemeinschaft des andalusischen 12. Jahrhunderts mit ihrem Exponenten, dem aufgeklärten Philosophen Averroes.

2005 *Kingdom of Heaven*: Scott macht den Schmied Balian auf der einen, den Fürsten Saladin auf der andern Seite zu Verkörperungen eines mutigen, ehrbaren und aufgeschlossenen Rittertums, das die durch Dekadenz und Eigennutz genährten Spannungen zwischen Ost und West aufzuheben geeignet wäre – ein Hinweis am Ende deutet auf die Fortdauer dieser Spannungen auch nach tausend Jahren.

Es handelt sich nur um einige Beispiele, in denen politische, soziale oder religiöse Aktualitäten in besonderer Weise aufgerufen werden oder durchscheinen – manchmal im Sinne einer Affirmation herrschender Doktrin, häufiger noch im Sinne der kritischen Beleuchtung gegenwärtiger Verhältnisse mit Hilfe der durch den Rückgang ins Mittelalter ermöglich-

¹³⁷ Ebd., S. 91-107.

ten Parallelen. Sie erlauben es anzudeuten, was nicht mit gleicher Deutlichkeit auf die Gegenwart bezogen gesagt werden konnte, oder zu vertiefen, was sonst als genuin modernes Phänomen gelten mochte, oder einfach auch zu imaginieren, was im gegenwärtigen Kontext stärker festgelegt wäre.

9. Mediale Reflexivität

Mittelalterfilme verfügen wie andere Historienfilme über eine ganze Palette an Mitteln, die Vergangenheit zu evozieren: von den architektonischen Panoramen (Dörfer, Städte, Burgen, Kirchen, Klöster) über die Innenräume und Lebensformen bis hin zu den Details (Dekors, Gewänder, Rüstungen, Waffen, Schmuck, Pferde). Manche der Elemente können zu Symbolen werden: das Schwert Excalibur, in dem sich die Königsmacht konzentriert, die Pfeile, die metonymisch die Existenzform Robin Hoods zum Ausdruck bringen, die Wappen, die die adlig-ritterliche Existenz verkörpern. Einzelne Filme profilieren auch spezifische Bedeutungsobjekte: die Totenschädelmaske, die bei Bergman den Weg des Ritters wie der Schauspieler begleitet; der vergessene Schal Guenièvres, der bei Bresson mit der Fragilität der Liebe verbunden ist; die Madonnenstatue, die bei Tavernier in den grausamen wie hoffnungsvollen Momenten, welche Béatrice durchlebt, präsent ist. Häufig sind es weniger kultur- als naturbezogene Elemente, an denen sich die mythische oder nicht-mythische Dimension des Geschehens zeigt, zum Beispiel Tiere: der Rabe in der *Jungfrauenquelle*, die weiße Taube und die Meerkatze in *Blanche*, die Dohle in der *Passion der Béatrice*.¹³⁸ Die schwarze Stute kehrt in *Andrej Rubljow* durch die verschiedenen Episoden hindurch immer wieder. Pferde sind es auch, an denen in *Lancelot du Lac* die Verletzung des Ritterkörpers besonders deutlich sichtbar und in *King Arthur* ein Weiterleben des einzelnen Kriegers festgemacht wird, das Pferd des Fürsten ist es, das sich in *Kagemusha* anders als Freunde und Feinde nicht vom Doppelgänger täuschen lässt.

Auch die Musik kann leitmotivische Strukturen und eine spezifische mittelalterliche Atmosphäre kreieren: durch Verwendung bestimmter Instrumente (Laute, Dudelsack, Posaune, Trommel) oder Anlehnung an ältere Lied- und Tanzformen (in *Blanche* solche des 13. Jahrhunderts). Außer dem Hufschlag der Pferde, dem Klingen der Schwerter, dem Rasseln der Rüstungen und dem Zersplittern der Lanzen gehört die musikalische

¹³⁸ Generell zu den Tieren XAVIER KAWA-TOPOR: Des animaux petits et grands. La faune médiévale dans le cinéma européen, in: *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 287-332.

Begleitung zu den prägendsten Sinneseindrücken, die die Filme vermitteln: Sie dient der melodramatischen Grundierung der Geschichte ebenso wie der punktuellen Exponierung ihrer Unverfügbarkeit. Sie wird im Kontext von Turnieren und Festen häufig in ihrer Herkunft gezeigt und gelegentlich genutzt, verschiedene Modalitäten der Präsenzstiftung (Bresson, Rohmer) oder divergierende Sogwirkungen kultureller und natürlicher Kräfte (*The Pied Piper*) zu thematisieren.

Der monumentale Film, durch Hollywood geprägt, schöpft in der Regel (mit größerer oder geringerer Konsequenz) alle genannten Register aus. Der Autorenfilm hingegen konzentriert sich oft auf einzelne Elemente, die metonymisch das Ganze vertreten. Das ergibt sich nicht nur aus geringeren Budgets, die zur Konzentration zwingen, sondern auch aus ästhetischen Modellen, die weniger auf Illusion denn auf Reflexion setzen. Sparsamkeit der Mittel ist hier zugleich Instrument, subtilere Formen der Intensität zu erreichen. Tarkowskij hat für *Andrej Rubljow* festgehalten, dass weder eine Nachstellung der russischen Malerei des ausgehenden Mittelalters noch eine altertümliche, museale Exotik Ziel gewesen sein konnte. Um »zu einer unmittelbar beobachteten Wahrheit, zu einer sozusagen »physiologischen« Wahrheit vorstoßen zu können, mußte ein Weg jenseits archäologischer oder ethnographischer Wahrheit eingeschlagen werden.«¹³⁹ Ähnlich waren schon Dreyer und Bresson bei ihren Jeanne-d'Arc-Filmen verfahren. Ähnlich auch Rossellini in seinem Franziskus-Film.¹⁴⁰ *Francesco, giullare di Dio* (1950) erzählt nicht die typische Heiligengeschichte nach, sondern entwirft elf Episoden aus den Legendensammlungen *I fioretti di San Francesco* und *Vita de Fratre Ginepro* in neorealistischem Stil: Über lange Strecken kommen überhaupt keine mittelalterlichen Dekors vor und beschränken sich die signifikanten Kleider auf die franziskanischen Kutten. Im Zentrum stehen weniger die zentralen Ereignisse der Franziskusgeschichte als die alltäglichen Situationen der kleinen Gemeinschaft, geprägt von Begeisterung ebenso wie von Unzulänglichkeit, von Innigkeit ebenso wie von Naivität, von Improvisation ebenso wie von Devotion. Paradigmatisch macht die Episode um den Tyrannen Nicolai eine grobe, körperbetonte und gewaltbereite Gesellschaft sichtbar, in deren Kern, aus der zur Mechanik verdammenden Rüstung herausgelöst, das Gute schlummert, das die franziskanisch-friedliche Leidensbereitschaft zu erwecken imstande ist. Die Verwendung nicht-professioneller Schauspieler (des Franziskanerklosters Nocere Inferiore), die Bevorzugung von Außenräumen, der Verzicht auf rhetorische Effekte des Schnitts und der Montage unterstreichen die über-

¹³⁹ Tarkowskij (Anm. 67), S. 90.

¹⁴⁰ Zu den Franziskus-Filmen JEAN-FRANÇOIS SIX: François d'Assise, in: BRETÈQUE, *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 29-37; ders., *L'imaginaire* (Anm. 1), S. 206-225.

zeitliche Modernität und Humanität der franziskanischen Idee, die sich zugleich einem monumentalen Verständnis historischen Geschehens widersetzt: Am Ende entscheidet nicht das Kalkül über die Ausbreitung zur Mission, sondern der Schwindel – Franziskus lässt die Brüder sich im Kreise drehen, bis sie zu Boden fallen, und nimmt die Fallrichtung als Zeichen für die einzuschlagende Himmelsrichtung der einzelnen Mitglieder der Gemeinschaft. Auf der Grenze von Komik und heiligem Ernst situiert, fängt die Szene unübertrefflich das Schwanken zwischen Kontingenz und Determination ein, das den filmischen Vergangenheitsentwurf selbst auszeichnet und mit dem er seinerseits den zwischen Einst und Jetzt oszillierenden Zuschauer in seinen Schwindel hineinzieht.

Ein anderes Beispiel bietet der im gleichen Jahr entstandene Film *Rashomon* von Akira Kurosawa. Auch er spielt großteils im Freien und in einer nicht präzise festgelegten Zeit, charakterisiert vor allem dadurch, dass der Tempelbezirk Kyotos im Verfall begriffen und das politisch-soziale Gefüge instabil ist. Wie bei Rossellini ist es eingangs der Regen, der das Ausgeliefertsein der Menschen an die Natur und das Verfließen von Ereignissen im Lauf der Zeit einfängt: Begleitet er in *Francesco* die an einer Schwelle stehende franziskanische Gruppe, die aus Rom von der Begegnung mit dem Papst zurückkehrt und nunmehr ihre eigene Lebensform zu errichten versucht, so begleitet er in *Rashomon* das kurzzeitige Zusammenreffen dreier Figuren, ein Knecht, ein Holzfäller und ein Mönch, die sich über das einige Tage zuvor verübte Verbrechen an einem Ehepaar unterhalten: Die Frau wurde vor den Augen des Mannes vergewaltigt und der Mann danach getötet. Das Gespräch bildet den Rahmen für die Einblendung sowohl der Gerichtsverhandlung, bei der von den Beteiligten bzw. Zeugen verschiedene Versionen des Tathergangs berichtet werden, wie der aus verschiedenen Perspektiven gefilmten Tatabläufe. Der Wechsel zwischen den drei Situationen korrespondiert einem Wechsel zwischen drei visuell unterschiedenen Orten: Das dunkle Innere des Tempels, der helle Hof des Gerichts und das aus Dunkel und Hell gemischte Innere des Waldes – sie verweisen auf das irisierende Verhältnis von Ereignis, Rekonstruktion und Erzählung, das bis zum Ende von beweglichen Plausibilitäten und Erzählhierarchien geprägt bleibt. Statt über den Mordfall aufgeklärt zu werden, sieht der Zuschauer sich letztlich mit der Unmöglichkeit der Wahrheitsfindung konfrontiert. Das gibt dem Film sowohl seine existentielle Modernität wie seine mediale Reflexivität: Als Parabel des aporetischen Versuchs, vergangenes Geschehen eindeutig zu bestimmen, bietet er zugleich ein Modell der aporetischen Bedingungen, unter denen der Historienfilm agiert.



Akira Kurosawa, Rashomon (1950)

Dass nicht nur diese beiden Filme, sondern auch diejenigen Bergmans oder auch Bressons *Procès* und Tarkowskijs *Andrej Rubljow* auf Schwarzweiß-Material gedreht sind, entspricht den im europäischen Film noch bis Ende der sechziger Jahre geltenden Produktionsbedingungen; erst das in den fünfziger Jahren in den USA sich ausbreitende Eastmancolor-Verfahren drückte die Kosten des Farbfilms erheblich. Es entspricht aber auch einer ästhetischen Haltung, die Bresson selbst auf den Punkt brachte: »La couleur donne de la force à tes images. Elle est un moyen de rendre plus vrai le réel. Mais pour peu que ce réel ne le soit pas tout à fait (réel), elle accuse son invraisemblance (son inexistence).«¹⁴¹ Nun war auch die Verwendung der Farbe im Hollywoodfilm keine schlichtweg illusionistische, sondern immer auch eine rhetorische: Sie unterstützte bestimmte Semantiken und erlaubte eine klare Zuordnung von Einzelnen und Gruppen. Oft orientierte sie sich an künstlerischen Vorbildern – der »romantische« *Robin Hood* von 1938, ein Paradebeispiel aus der ersten Blütezeit des Farbfilms, der auch der ebenso berühmte *The Wizard of Oz* entstammt, benutzt »romantische Zeichnungen« als Modell. Bei dem mit naturalistischem An-

¹⁴¹ Bresson (Anm. 108), S. 110.

spruch auftretenden *Der Name der Rose* wirkte Michel Pastoureau, Experte für mittelalterliche Farbenpolitik, mit. Bei dem die Agonie des feudalen Patriarchalismus fokussierenden *La Passion Béatrice* bringen auch die Farben die Verkehrung der Verhältnisse ans Licht: Von den beiden Geschwistern wird Arnaud in rosafarbenen Frauenkleidern vom Vater gedemütigt, während Béatrice, ein blaues Männerwams tragend, sich dem Vater (der sie vergewaltigte) widersetzt.

Generell ist die scheinbare Natürlichkeit oder Unnatürlichkeit der filmischen Farben immer abhängig von den Konventionen und Behauptungen der Diskurse einer Zeit. Das gilt für die verfeinerten, auf Tiefenwirkung bedachten und oft den Eindruck eines Panoptikums erweckenden Technicolor-Filme der ausgehenden dreißiger, vierziger und frühen fünfziger Jahre. Und es gilt nicht weniger für die farblich gröberen, flacheren und weniger nachhaltigen Eastmancolor-Filme der Folgezeit.¹⁴² Doch wie auch immer ihre Nuancen sind, außer Zweifel steht: der Schwarzweißfilm bringt von vornherein, zumal in einer Zeit, in der die medialen Repräsentationen zunehmend auf das konventionelle Wirklichkeitspotential der Farbe setzen, größere Künstlichkeit und Distanz ins Spiel – die wiederum dazu reizt, andere Formen von Wahrheit und Nähe zu entwickeln.¹⁴³ Dreyer nutzte panchromatisches Filmmaterial, die Ausdrucksfläche der Gesichter zu profilieren. Bresson begründete in seiner Theorie des Kinematographen das filmische Bild als ein eher der Malerei als dem Theater verwandtes. Tarkowskij entwickelte eine vielschichtige Bildgestaltung, die das Spannungsfeld zwischen dem Raum, den der Film eröffnet, und der Fläche, auf der er sich abspielt, unnachahmlich entfaltet. In *Andrej Rubljow* geht es nicht nur um den Status des Malers in der Gesellschaft und der Malerei als eines heilsvermittelnden Mediums.¹⁴⁴ Es geht auch um das Verhältnis zwischen der historischen Bildfrage und der filmischen Bildgebung.¹⁴⁵ Immer wieder wird der Blick des Zuschauers auf die Ereignisse getrübt durch Rauch, Nebel oder Regen. Zugleich erfährt er damit immer wieder die vielschichtige Flächigkeit des Bildes, die mit dem vielstimmig Atmosphärischen der Geschichte in eins fällt. Es entsteht eine Welt, in der ebenso wie brutalste Gewalt und tiefste Menschlichkeit auch intensivste Konkretheit

¹⁴² HANNU SALMI: Colore, spettacolo e storia nel cinema epico, in: Fotogenia 1 (1995), S. 115-124.

¹⁴³ Vgl. schon Jurij Tynjanov: Über die Grundlagen des Films (1927), in: BEILENHOF (Anm. 66), S. 56-85, hier 60: »Das Fehlen der Farbe ermöglicht dem Film ein semantisches – und nicht ein materiales – Nebeneinander der Dimensionen, eine unheuerliche Disproportion der Perspektiven.«

¹⁴⁴ Vgl. VALERIJ SERGEJEV: Das heilige Handwerk. Leben und Werk des Ikonenmalers Andrej Rubljow. Freiburg, Basel, Wien 1991.

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel IX (URSULA VON KEITZ).

und äußerste Abstraktion sich berühren. Traum, Vision und Wachen gehen ineinander über, so wie Bewegung und Stillstand sich in den Bildern ablösen. Das Schwarzweiß-Material zeigt sich als das eigentliche Medium einer wechselseitigen Transformation von Geschehen und Geschichte, Repräsentation und Präsenz, Materialität und Immaterialität. Es überführt Ereignisse in Bilder und macht Bilder zum Ereignis – und bereitet vor, was am Ende als eine berückende Erscheinung sich ereignet: die Bewegung der Kamera durch Rubljows nunmehr farbige Ikonen, konzentriert auch hier auf Details, Muster und Strukturen, Pastosität und Porösität, eine zeitlose Auratisierung und Selbsttranszendierung des filmischen Bildes, die in der Dreifaltigkeitsikone gipfelt:

Der Rhythmus der Gewänder, die locker von den Schultern fallen; Konturen, die hier weich und zögernd fließen, über die kornblumenblaue Oberfläche gleitend, auf der sich bereits, vom Spinnweb haarfeiner Risse durchzogen, bleiches Lila und rauchiges Purpurrot versammeln – Spuren der Jahrhunderte, welche die ohnehin unfassbare Schönheit des Bildes nur noch erhöhen – oder dort unerwartet das jähe Gefälle des gelben Hügels aufnehmen, wo eine Fichte auf den rotbraunen Flächen der Felsen steht.

Wieder und wieder klingt das Echo jener vergangenen Zeiten auf und erinnert uns an die Augenblicke der Rubljowschen Inspiration, der Geburt seiner erstaunlichen Visionen.

Jetzt fallen zwischen der Kamera und dem hellen Himmel der »Dreifaltigkeit« mit seinen Spuren von Gold erste, funkelnde Regentropfen, werden allmählich dichter und fließen dann im blitzenden, rauschenden Strom eines Wolkenbruchs zusammen, durch den die Flammen eines fernen Gewitters zucken. Man vernimmt das gleichmäßige, eintönige Trommeln des Regens.

Von der hinter dem Regenvorhang verschwimmenden Ikone schwenkt die Kamera auf Wiesen, fahl vom Regen, wir erblicken die Biegung eines Flusses mit bleigrauem Wellengekräusel und im nassen Gras unmittelbar am Wasser Pferde, die trübsinnig im Regen stehen.¹⁴⁶

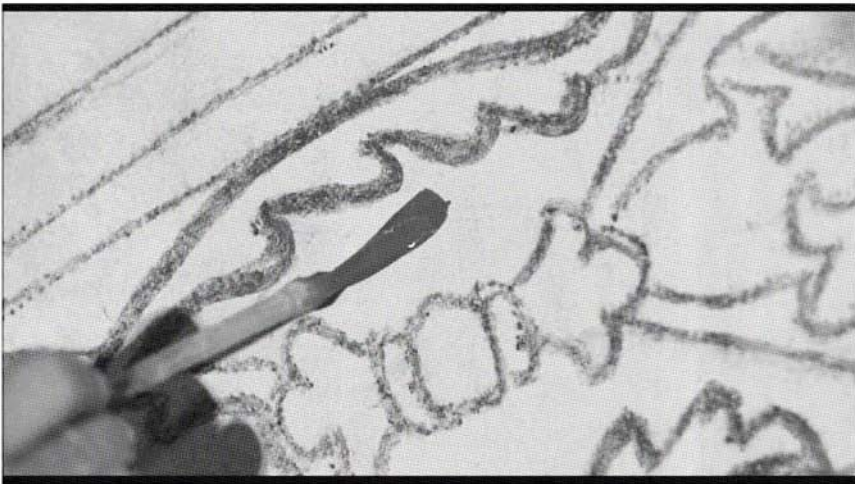
Oft, wenn auch selten in gleicher Dichte, spielt mediale Reflexivität für Mittelalterfilme eine Rolle, weil sie, wie angedeutet, mit der grundlegenden Differenz konfrontiert sind, die sich aus dem der Epoche selbst fremden Medium ergeben. Da dieses Medium eine von Akteuren gespielte und in bewegten Bildern fixierte Geschichte bietet, kann die Reflexion verschiedene Dimensionen annehmen: im Blick auf erzählerische Akte, theatrales Spiel, historische Bildmedien oder textuelle Überlieferung. Das Erzählen rückt ins Zentrum bei Logans *Camelot*, Pasolinis *Canterbury Tales*, Rohmers *Perceval*, Cassentis *Chanson de Roland* oder Cavanis *Francesco* – nicht zufällig Filme, die sich überwiegend auf mittelalterliche Vorlagen stützen. Theatralität setzen Schauspieler- und Theater-Regisseure wie Olivier, Branagh und

¹⁴⁶ Tarkowskij (Anm. 67), S. 278f.

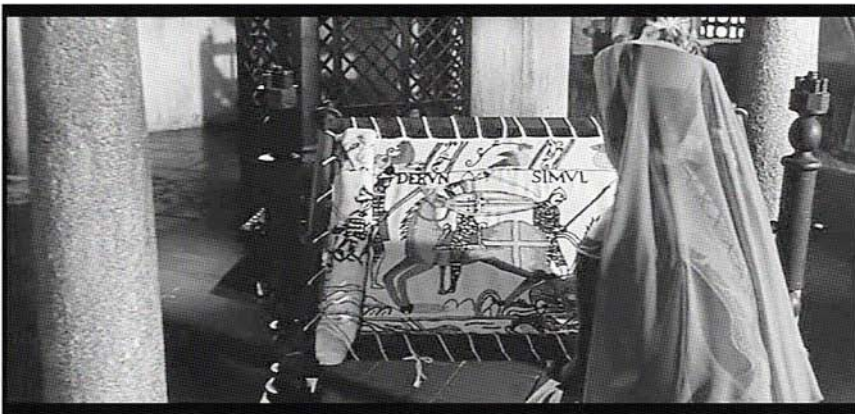
Jarman in ihren Filmversionen historischer Dramen durchgängig ein; Rohmer und Llorca benutzen sie, die Eigentümlichkeit des Umgangs mit den mittelalterlichen Stoffen zu beleuchten; Bergman, Cassenti und McGuigan (*The Reckoning*) machen sie anhand einer Schauspielertruppe zum Thema; Carné (*Les visiteurs du soir*: Festspiel), Delannoy (*Notre-dame de Paris*: Narrenfest), Kurosawa (*Tora no o wo fumu otokotachi*, *Kagemusha*: Nô-Theater), Megahey (*The Hour of the Pig*: Spiel/Tanz), Chahine (*Al Massir*: Tanz/Musik) und viele andere widmen ihnen zentrale Szenen. Bei Megahey ist es sogar ein ganzes Ensemble von medialen und inszenatorischen Formen, die zum Einsatz kommen: Musikaufführungen und Prozessionen stehen neben Spielen und Tableaux vivants, die den christlichen Advent blasphemisch nachstellen; Flugblätter (zum Teil nach Dürer) verkörpern das Spannungsfeld von Sinnlichkeit, Vergänglichkeit und Sensationsgier; Wandteppiche mit Jagdszenen vertreten die adlige Selbstrepräsentation, Wandmalereien des Jüngsten Gerichts die klerikale Verwaltung des Systems von Ermahnen und Erschrecken. Verschiedene soziale Haltungen und Positionen manifestieren sich in verschiedenen Medien und spiegeln auf ihre Weise die Unübersichtlichkeit einer Zeit, in der auch der aufgeklärte Jurist, von absurden Tierprozessen erschöpft, schließlich das Handtuch wirft: »the dark ages ... – The people were still gripped by ignorance and superstition, mortally afraid of the Power of Satan, daily expecting God's punishment – the plague that was sweeping Europe. – In such uncertain times the Church, the State and the Law should have been guiding lights, but the Church was sometimes as corrupt as the State.«

Hier wie so oft ist der Blick auf das Mittelalter ein sowohl Differenzen markierender wie Analogien suggerierender. Auch die Beziehung zwischen der durch »re-enactment« erzeugten filmischen Gegenwärtigkeit und der durch Medien und Handlungen repräsentierten Vergangenheit lässt es zu, Kontinuitäten wie Diskontinuitäten zu stiften. Das Bild im Bild ist dementsprechend Modell wie Kontrastfolie dessen, was sich im Film ereignet. Modell für das, aus dem sich die filmische Imagination speist. Kontrastfolie für das, was der Film gegenüber der sonstigen Überlieferung hinzu-bringt. Tarkowskij setzt historische Gemälde ein, Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit des Films eng zu führen. Pasolini situiert eine Episode von *Il Decameron* auf der Südtiroler Burg Runkelstein, die mit ihrer reichen Bemalung ein sinnliches Pendant liefert zu der Sinnlichkeit, welche auch die Spielhandlung bestimmt. Im zweiten Teil spielt er selbst den berühmten Giotto, der die Kirche von Assisi ausmalt, er spielt ihn als einen Exzessiven, Nie-Zufriedenen, der am Ende (zugleich Schluss des Films) räsontiert: »perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?« Damit verweist er auf die auch den Film betreffende Unmöglichkeit, dass ein materielles Werk jemals dem imaginären Reichtum des Traums gleich-

komme, und rückt er gleichzeitig sein eigenes (nicht nur gemaltes) Werk in die Nähe einer traumhaften Vergegenwärtigung von Ursprünglichkeit und Einfachheit, Erotik und Körperlichkeit. Bergman wirft im *Siebenten Siegel* anlässlich der Ausmalung einer Kapelle die Frage nach Sinn und Funktion appellativer Bildlichkeit auf: Während der Maler den Auftrag erfüllt, macht sein Zuschauer, der atheistische Knappe Jöns, kein Hehl aus seiner Distanz gegenüber dem klerikalen Einsatz der Bilder im Dienste der Ermahnung, Warnung und Verunsicherung. Doch auch er muss erkennen, dass in dem Maße, in dem ihm die Schrecken der Pest imaginär gegenwärtig werden, die Wandmalerei ihre Nüchternheit verliert.



Pier Paolo Pasolini, Il Decameron (1971)



Anthony Mann, El Cid (1961)

Dem Zuschauer des Films wiederum bleibt die Einsicht, dass auch illusionslose Rationalität nicht gefeit ist gegen die Dämonen der Angst, die sie zu verdrängen hofft: Auch er vollzieht den Grenzgang zwischen Immanenz und Transzendenz, dem die Figuren ausgeliefert sind. Es gehört so nicht bloß zur historisierenden Ausstattung, wenn viele Filme bildliche Repräsentationen erscheinen lassen. Im Aufgreifen vergangener Bildtraditionen können sie ihre Authentizität doppelt erweisen: indem sie die Medien zeigen, die das Vergangene überliefern, und indem sie sich selbst als das Medium zeigen, das jene in Bewegung und in einen Kontext zu versetzen vermag. In diesem Sinne ist in *El Cid* der königliche Palast im öffentlichen wie nicht-öffentlichen Bereich von opulentem Wandschmuck geprägt: Teppiche, Wappen und Malereien, zum Beispiel der über den teuflischen Drachen triumphierende Engel, der das Thema des Films, oppositionelle Mächte des Guten und Bösen, spiegelt. In einer Szene sieht man die Protagonistin, Jimena, selbst an eben jenem Ausschnitt aus dem berühmten Teppich von Bayeux sticken, in dem die für beide Seiten, Engländer wie Franzosen, verlustreiche Schlacht an einem berittenen Einzelkämpfer veranschaulicht wird. Dient der Teppich hier der Aufladung des Films mit heroischer Historizität, so dient er bei Cassenti, wo eingangs die Titel vor dem Hintergrund des Teppichs ablaufen, als parafilmisches Mittel: Die selbst präfilmische Bilderzählung stellt die Brücke dar zwischen Ereignis und Erzählung, Spiel und Imagination, unbewegtem und bewegtem Bild. Bei Reynolds, im bunt synkretistischen *Robin Hood*, wandert eingangs die Kamera ebenfalls über den Teppich; textliche und bildliche Signale (*dux Anglorum, ad prelium*, Bogenschützen, Kämpfe) stellen Beziehungen zur Filmhandlung her. Auch die Szene in der Mitte des Films, in der Marian am Teppich stickt, stiftet einen solchen Bezug: Der Hinweis auf den thronenden Herzog Wilhelm steht in Zusammenhang mit dem Versuch, König Richard Löwenherz (dessen Nichte Marian ist) von der Situation zu unterrichten – sein Erscheinen bei der Hochzeitszeremonie zwischen Robin und Marian am Ende rundet auch hier die Legitimitätsgeschichte ab.

Das prominenteste handlungsimmanente Medium in Mittelalterfilmen sind Bücher, Schriftstücke und Karten. Sie spielen schon im Stummfilm eine große Rolle – weil dieser einerseits für seine Dialoge auf Schrifttext angewiesen ist, andererseits für seine eigene Standortbestimmung den Bezug zur literarischen Tradition braucht.¹⁴⁷ In vielerlei Nuancen umkreisen

¹⁴⁷ Vgl. JOACHIM PAECH: Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen »Schreiben mit Licht« oder »L'image menacé par l'écriture et sauvé par l'image même«, in: MICHAEL WETZEL, HERTA WOLF (Hg.): Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten. München 1994, S. 213-233; CHRISTIAN KIENING: Blick und Schrift. *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Medialität des frühen Spielfilms, in: *Poetica* 37 (2005), S. 119-145.

die Filme das Verhältnis von Bild und Text, das sich wiederum mit jenem von Vergangenheit und Gegenwart überlagert. In Mittelalterfilmen stehen häufig Texte am Beginn. Sie dienen der Kontextualisierung und der Authentisierung und sind ihrerseits nicht selten historisierend angelegt: Auf Schriftstücke projiziert, mit Initialen und Buchschmuck versehen sowie durch altertümliche Schrift charakterisiert, stimmen sie die Zuschauer ein auf die Vergangenheitswelt, die sich vor ihnen eröffnet. Dies selbst dort, wo das Mittelalter nur die Folie der Moderne bildet: In Powell/Pressburgers *A Canterbury Tale* (1944) sieht man eingangs die manuskriptähnliche erste Seite der *Canterbury Tales* und hört gleichzeitig eine Erzählerstimme den Beginn des *General Prologue* lesen. Es folgt eine Überblendung auf eine pseudo-historische Karte Britanniens, die wiederum, von Schattenfeldern überzogen (entsprechend der Aprilzeit, von der der *Prologue* spricht), für das Territorium transparent wird. Im nächsten Schritt macht ein unbewegtes graphisches Bild dreier Pilger unter den Klängen von Lautenmusik Platz für das reale Erscheinen der Figuren, die wiederum schnell in ihre modernen Pendants übergehen. Vergangenheit und Gegenwart mit ihren jeweiligen Medien sind damit sowohl aufeinander bezogen wie voneinander abgesetzt. Die neuerlich einsetzende Erzählerstimme macht dies explizit:

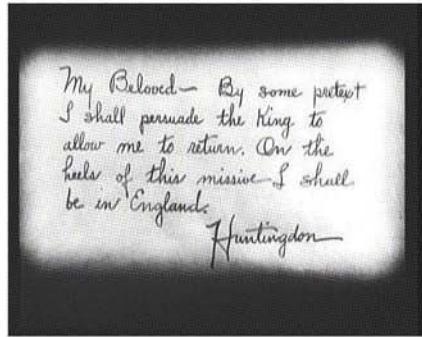
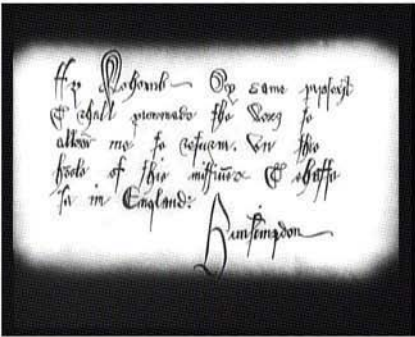
Six hundred years have passed, what would they see,
Dan Chaucer and his goodly company
Today? The hills and valleys are the same,
Gone are the forests since the enclosures came.
Hedgerows have sprung, the land is under plow,
And orchards bloom with blossom on the bough.
Sussex and Kent are like a garden fair,
But sheep still graze upon the ridges there.
The pilgrim's way still winds about the Weald,
Through wood and brake and many a fertile field.
But though, so little's changed since Chaucer's day,
Another kind of pilgrim walks the way.
Alas, when on our pilgrimage we went,
We modern pilgrims see no journey's end.
Gone are the ring of hooves, the creak of wheel,
Down in the valley runs our road of steel.
No genial host or sinking of the sun
Welcomes us in, our journey's just begun.

Vor allem in den Jeanne-d'Arc-Filmen ermöglicht angesichts der mythisch-heroischen Wucherungen der populären Imagination der (sugerierte) Rückgriff auf historische Dokumente, das Wirklichkeits- und Geltungspotential des Films zu steigern. Das kann dadurch geschehen, dass eine pseudohistorische Schrift auf Pergament (so in Flemings *Joan of Arc*) oder

die spätmittelalterliche Handschrift selbst (so am Anfang von Dreyers *Passion*) gezeigt wird. Es kann auch dadurch geschehen, dass Texte oder Schrifttafeln eingeblendet (Duguay, Rivette) oder der Akt der Niederschrift und die Tätigkeit des Schreibers im Fortgang des Films sichtbar werden: so bei Dreyer und bei Bresson, der »die Gewalt der Schrift [thematisiert], in der sich die Worte verkehren«, den »kumulative[n] Charakter der Schrift, die sich zeitlos, linear und rational in der Logik des Tausches etabliert.«¹⁴⁸ Weniger historisch als transhistorisch gibt sich der auch sonst frei mit der Geschichte umgehende Film *The Messenger* von Luc Besson: Die Frakturlettern, die eingangs den geschichtlichen Kontext referieren, werden abgelöst von einer Landkarte, die von Blut überschwemmt wird, aus dem die relevanten Ortsnamen aufblitzen, Intra- und Extradiegetisches vermischen sich – ein Reflex postmoderner Bemächtigung der Vergangenheit.



Carl Theodor Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* (1928)



Allan Dwan, *Robin Hood* (1922)

In den älteren Filmen haben die in der Handlung begegnenden Schriftstücke eher Spiegelfunktion. Dwans *Robin Hood* (1922) führt vor, wie der

¹⁴⁸ STEFAN SCHÄDLER: Kommentierte Filmographie, in: Robert Bresson. Mit Beiträgen von Peter Buchka u. a. München, Wien 1978 (Reihe Film 15), S. 95-176, hier 133.

Film das alte Medium der Schrift, hier das Missive, das durch reitende oder fliegende Boten transportiert wird, mit seinen eigenen Methoden verwandeln kann: Die spätgotische Kursive wird in einer Überblendung zur zeitgenössischen Schreibschrift, zugleich erweckt der Film das, was Chroniken und Lieder festgehalten haben, zu neuem Leben. Dieterles *Hunchback* (1939) entwirft sogar eine universale medien- und geistesgeschichtliche Wende. Er stellt die von Hugo im fünften Buch des Romans behandelte Rolle des Buchdrucks programmatisch an den Beginn: Die steinerne unbewegliche Schrift der Kathedralen werde abgelöst, so der König, durch die bewegliche und freiheitliche des Buches. Während der Übergang von der Handschrift zum Druck zwar als Wunder der Technik und wesentliche Bedingung der Demokratisierung erscheint, betrifft die eigentlich epochale Opposition das Verhältnis des Monuments zum Text: massiv, vertikal, religiös, überzeitlich das eine, leicht, horizontal, laikal, aktuell der andere. In *Landammann Stauffacher* (1941) repräsentieren die Schriftstücke den Kampf um den Macht: auf der einen Seite das trügerische Dokument, das den Eidgenossen ihre Rechte zu verbrieft scheint, auf der anderen ihre eigene Karte, auf der sie die Strategie für die Schlacht am Morgarten planen.

Mit der Schrift steht die Macht der Tradition ebenso auf dem Spiel wie die Eigendynamik des Films. Kurosawas *Tora no o wo fumu otokotachi* (1945) lässt in einer dramatischen Episode, in der eine Gruppe verkleideter Mönche die gefährliche Grenze zur Nachbarprovinz überschreitet, den Beschützer seines Prinzen, Benkei, aus einer angeblichen Spendenrolle vorlesen. Die Zuschauer sehen, dass diese tatsächlich unbeschrieben ist – die »Beschreibung« erfolgt durch den Film: nicht in Form der Schrift, sondern der Körper, der Gesten, der Stimmen, der Gesänge. Wildes *The Sword of Lancelot* (1963) kennzeichnet das erotische Begehren, das der Film darzustellen wie zu wecken vermag, als Überschreitung der Schrift. Eine Szene macht den ersten Kuss des ehebrecherischen Liebespaars zum Resultat der klassischen Koppelung von Lesen und Lieben, die sich hier in einem mehrstufigen Prozess vollzieht. Guinevere trifft den auf einem Einzelblatt lesenden Lancelot im Garten – dem klassischen *locus amoenus* der Liebesliteratur. Auf ihre Nachfrage nennt er Horazens Oden als Gegenstand seiner Lektüre und charakterisiert sie als Anleitung zur Selbstgenügsamkeit. Guinevere, die nicht schreiben oder lesen kann, beklagt, alle Texte seien auf Griechisch oder Latein, nicht aber auf Englisch geschrieben – sie würde gerne »ihrem geliebten Arthur« kleine Liebesbriefe zukommen lassen. Lancelot schreibt ihr die Buchstaben *Amo te* vor in den Sand und spricht sie auf Englisch aus – für Guinevere ein Liebesbekenntnis, das in den Kuss mündet. Ein mehrdimensionaler Akt der Übertragung: des Alt-sprachlichen aufs Neusprachliche, des Vergangenen aufs Gegenwärtige,

des Geschriebenen aufs Gelebte, des Ehemanns auf den Geliebten. Zugleich ein Akt der Verflüchtigung: Das Schriftstück macht den flüchtigen Buchstaben auf Sand, diese dem gesprochenen Wort Platz – das, einmal von ihm, einmal von ihr gesagt, die Umarmung rahmt. Sie, die auch vom Zuschauer ersehnte, erscheint sowohl als Ergebnis der Tradition wie als Abkehr von ihr und die Schriftszene damit im Ganzen als *mise en abyme* des Umgangs mit der arthurischen Filmtradition, den Wilde (Hauptdarsteller und Regisseur in einem) betreibt. Die bekannten Muster aufgreifend entwickelt er ein Liebesmelodram auf der Grenze zwischen Pathos und Ironie, dessen eigentliche Pointe sich erst am Ende enthüllt: Nach letzten großen Kämpfen, nach dem Tod sowohl des im Weg stehenden Ehemanns (Arthur) wie des intrigierenden Gegenspielers (Mordred) will Lancelot Guinevere aus dem Kloster holen, sie jedoch hat sich entschlossen zu bleiben: Sie argumentiert im Sinne jener Selbstgenügsamkeit, die Lancelot aus Horaz zu lernen hoffte – die Tradition triumphiert schließlich doch, allerdings hindurchgegangen durch einen Erfahrungsprozess, mit dessen Sinnlichkeit *The Sword of Lancelot* alle seine Vorgänger übertrifft.

Überbietung ist auch im Spiel, wenn in *Der Name der Rose* die mittelalterliche Welt, hier die einer Benediktinerabtei, authentischer zum Leben erweckt werden soll als in anderen Filmen – und im Buch selbst.¹⁴⁹ Annaud will detailliert zeigen und sinnlich erfahrbar machen, was Eco nur evoziert. Besondere Aufmerksamkeit widmet er der Bibliothek, die das geheime Zentrum des Klosters bildet und ihrerseits ein noch geheimeres Zentrum, einen inneren Bereich mit erschwertem Zugang, birgt, der ein weiteres Arkanum enthält, in dem der blinde Bibliothekar Jorge das »Buch der Bücher« hütet, die einzige Kopie jenes Teils der aristotelischen Poetik, der sich mit der Komödie beschäftigt. Bei Eco ist die Bewegung der Protagonisten durch das Labyrinth der Bibliothek eine Weltreise: Aufstellung der Bücher und Zentralbuchstaben der verschiedenen Räume führen bis an die Grenzen der Welt (*finis Africae*). Annaud hingegen entwirft eine Seelenreise, die die Protagonisten mit ihren Wünschen und Ängsten konfrontiert. William, begeistert über die wunderbaren Bücherfunde, stößt auf Apokalypsehandschriften – ein Spiegel des Horizonts, vor dem sich die Geschehnisse in der Abtei situieren. Adson, staunend dem Meister folgend, ist fasziniert von den Miniaturen medizinischer Handschriften, die nackte Frauen darstellen – ein Spiegel seiner eigenen erwachten Sexualität. Gefangen von der Initiation, die er erlebt und die ihm, wie die sexuelle Initiation kurz zuvor, ein nächtlich-traumhaftes Eintauchen ins Unbe-

¹⁴⁹ Vgl. HANS D. BAUMANN, ARMAN SAHIHI: Der Film: Der Name der Rose. Eine Dokumentation. Weinheim, Basel 1986; ROBERT TAUSSAT: *Le nom de la rose* de Jean-Jacques Annaud, in: *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 261-274.

kannte beschert, wird ihm der Mikrokosmos, der zugleich Makrokosmos ist, zur Begegnung mit dem eigenen Selbst und dessen Abgründen. Er verliert William aus den Augen, hört nur noch dessen Stimme. Oben und unten, rechts und links geraten durcheinander. Es kommt zu einer Dissoziation, die Beklemmung erzeugt. Adson liest, während er wie in Trance umherwandert, aus einer Handschrift vor: einer Handschrift über die Liebeskrankheit, deren verwandelnde Kraft mit anderen Transformationen wie der Lykantrophen verglichen wird. Just an der Stelle angelangt, an der von einem nachts auf Friedhöfen vagierenden Wesen die Rede ist, erschrickt er vor einer undeutlichen Gestalt in der Ferne: William. Und er erschrickt ein zweites Mal angesichts einer fremden Gestalt: er selbst in einem Zerspiegel – hinter dem sich der Zugang zu Jorges geheimstem Bereich verbirgt.

Der Film ruft hervor, worin immer schon seine besondere Macht bestand: Unheimlichkeit. Gleichzeitig verweist er gerade im Innersten seiner Welt auf deren Urheber: Adson und William werfen einen Blick auf den berühmten Apokalypsekommentar des Beatus de Liébana »mit den Anmerkungen des Umberto da Bologna«.¹⁵⁰ Die *mise en abyme* der Geschichte im Arkanum der Bibliothek spielt also auch im Film eine Rolle. Doch sie findet dort eine eigene Form. Indem das Labyrinth sich nicht nur in der Ebene, sondern in der Höhe erstreckt, bringt der Film genau das ins Spiel, was die Differenz zum literarischen Text ausmacht: eine spezifisch visuelle Raumzeitlichkeit. Das Stockwerk der Bibliothek ist in Anlehnung an Bilder Piranesis und Eschers gestaltet: ein kalkulierter Anachronismus, der die innere Paradoxalität der Konstruktion und die sich nicht im Historistischen erschöpfende Imaginationskraft des Films zum Ausdruck bringt. Sie ist es, die am Ende über den Untergang der Bibliothek triumphiert: Die einzige irdische Liebe seines Lebens zurücklassend schafft sich der junge Mönch, was noch im Alter seinem Gedächtnis und seinen Träumen ungebrochen präsent ist – das Bild der Geliebten. Büchermensch und Augenschmuck fallen in eins: Neben der Weisheit übernimmt Adson von William auch dessen Augengläser. Während seine letzten Worte zu hören sind, entfernt sich die Kamera von den ihren Weg ziehenden Reitern und eröffnet ein weites Panorama von Hügeln und Tälern. Sie kehrt in die Vogelschau zurück, die unsere Distanz zur Vergangenheit kennzeichnet und die doch der monumentale Film immer schon mit Nähe kombinieren muss. Ihm ist zu eigen, sowohl im Ganzen mehr sichtbar wie im Einzelnen mehr erlebbar zu machen als andere Medien, zugleich aber die Spannung zwi-

¹⁵⁰ Beato de Liébana. Miniature del Beato de Fernando I y Sancha (Codice B. N. Madrid Vit. 14-2), testo e commenti alle tavole di UMBERTO ECO. Introduzione e note bibliografiche di LUIS VÁZQUEZ DE PARGA IGLESIAS. Parma, Mailand 1973 (I segni dell'uomo 13).

schen dem Ensemble und dem Detail im narrativen Prozess zu kaschieren. Sein Funktionieren beruht auf der Illusion, dass beides möglich sei – eine Illusion, auf die bezogen das nachklassische Hollywood-Kino wie der Autorenfilm ihre eigenen spezifischen Effekte erzeugen.

Was den amerikanischen, den europäischen und den asiatischen Mittelalterfilm verbindet, ist ihre Konstruktion einer Zwischenzeit, die zwar feste Codes, Institutionen und Strukturen besitzt, diese aber in der Dynamik des historischen Prozesses zugleich in Frage gestellt sieht. Das markiert den Unterschied zu anderen Epochen: der Antike, die mit Fragen politischer Hegemonie und religiöser Neubegründung verbunden ist, dem 18. Jahrhundert, an das sich eine bis in die Gegenwart hinein wirksame staatliche Neuordnung Europas knüpft, dem 19., das für die folgenreiche Entfaltung der bürgerlichen Innenwelt steht. Das Mittelalter ist demgegenüber, anders als es manchmal die moderne Filmkritik will, keine monolithische Ära des mächtigen Gottesgnadentums, des hehren Feudalismus, der religiösen Einheitlichkeit. Die Herrscher müssen oft genug um ihre Legitimität kämpfen, die feudaladligen Praktiken stehen an der Grenze zur Eskalation und zum Scheitern, die Religion wird durch Häretiker von innen und Gegner von außen bedroht. Nicht selten ist das Mittelalter eine Krisenzeit: in den Artusfilmen, den Robin-Hood-Filmen und den Jeanne-d'Arc-Filmen ebenso wie in den düsteren Entwürfen der Zeit der Kreuzzüge, des Hundertjährigen Krieges oder der Pest. Die Krisen bestehen jeweils aufs Neue aus der Spannung zwischen den alten Ordnungen, aus denen sie erwachsen, und den neuen Horizonten, in denen sie sich noch nicht vollständig aufheben. Das gibt der Zeit ihre charakteristische Agonalität und Exemplarizität: Aushandlungsfeld sozialer, politischer und religiöser Paradigmen, begründet das Mittelalter zugleich die Narrative, aus denen sich die Behandlung dieser Paradigmen noch in der Moderne speist. Da ist das Narrativ von Auszug und Rückkehr: Es erlaubt die Engführung von Welterkundung und Selbsterkundung. Das Narrativ von Kampf und Bewährung: Es unterstützt die Heroisierung der Protagonisten. Das Narrativ von Hingabe und Leiden: Es ermöglicht Überblendungen von Transzendenz und Immanenz. Das Narrativ von Treue und Verrat: Es dient der Unterscheidung von Gruppen und der Bestätigung von Werten. Das Narrativ von Sinnlichkeit und Gegenwärtigkeit: Es überführt das Präsenzdenken der Vergangenheit in Präsenzeffekte der Gegenwart.

Das Eigentümliche des Mittelalterfilms ergibt sich von daher, ungeachtet aller Differenzen der Traditionen und Filme, zumindest in dreifacher Hinsicht. Zum einen aus den verwendeten Plots: Die mittelalterlichen (oder dem Mittelalter zugeschriebenen) Stoffe von Heldentum und Liebe, Gewalt und Heiligkeit, Ursprung und Legitimität eignen sich mehr als diejenigen anderer Zeiten dazu, Vergangenheitsnostalgie und Zukunftsorien-

tierung, Distanz und Nähe, Aktion und Reflexion zu vereinen. Zum andern aus den dargestellten Körpern: Agonal handelnd setzen sie die Codes, denen sie folgen, immer wieder aufs Spiel und bringen damit ein Stück vormoderner Logik zur Geltung. Beschirmt und fraglich in einem unter-scheiden sie sich ebenso von den spärlich bekleideten, muskulösen Körpern der Antike wie von den zwar sinnlichen, aber durch Puder und Schminke, Perücke und Kleiderschichten gleichzeitig in die Etikette gezwungenen und in der Libertinage freigesetzten des 18. und den bereits ihren Neurosen und Leidenschaften preisgegebenen des 19. Jahrhunderts. Zum dritten aus den ausgestellten Zeichen: Als isolierte mit Bedeutsamkeit aufgeladen transportieren sie im jeweiligen Sinn immer auch eine spezifische Sinnlichkeit, mit der der Anspruch auf Authentizität und die Möglichkeit der Vergegenwärtigung zur Diskussion stehen. Sowenig »authentisch« die Filme auch oft scheinen, sosehr ist in ihnen doch das Problem greifbar, die Nicht-Identität zwischen vormodernen und (post)modernen Präsenzkulturen in einen seinerseits produktiven kulturellen Prozess zu verwandeln.